

**Univerzita Karlova v Praze**

**Pedagogická fakulta**

**Katedra české literatury**

# **Proměny prózy Petry Hůlové /**

## **Proza Works of Petra Hůlová**

**Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.**

**Autor: Bc. Martin Procházka**

**Bydliště: Dýšinská 216, Praha 10**

**Obor studia: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy  
(český jazyk - dějepis)**

**Typ studia: prezenční**

**Rok ukončení diplomové práce: 2014**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.  
Také prohlašuji, že elektronická verze práce je identická s tištěnou podobou.

Místo vypracování: Praha

Datum: 14. 6. 2014

Podpis: .....

Rád bych poděkoval prof. PhDr. Tomáši Kubíčkovi, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování této práce.

## Obsah

Úvod.....	5
1. Paměť mojí babičce.....	7
1. 1. Příběh.....	7
1. 2 Existenty.....	9
1. 3. Vyprávění.....	12
1. 4. Čas.....	15
2. Umělohmotný třípokoj.....	17
2. 1. Příběh.....	17
2. 2. Existenty.....	20
2. 3. Čas.....	22
3. Čechy, země zaslíbená.....	23
3. 1. Příběh.....	23
3.2. Existenty.....	24
3.3. Vyprávění.....	25
3.4. Čas.....	26
4. Přes matný sklo.....	28
4.2. Příběh.....	28
4.2. Existenty.....	30
4.3. Vyprávění.....	31
4.4. Čas.....	33
5. Cirkus Le Mémoires.....	35
5.1. Příběh.....	35
5.2. Existenty.....	37
5.3. Vyprávění.....	41
5.4. Čas.....	43
6. Stanice Tajga.....	46
6.1. Příběh.....	46
6.2. Existenty.....	48
6.3. Vyprávění.....	51
6.4. Čas.....	52
7. Strážci občanského dobra.....	55
7.2. Příběh.....	55
7.3. Existenty.....	56

7.4. Vyprávění .....	59
7.5. Čas .....	60
8. Syntéza analyzovaných próz .....	63
8.1. Témata a náměty próz .....	63
8.2. Existenty.....	65
8.3. Vyprávění .....	66
9. Vývoj próz Petry Hůlové .....	69
Závěr .....	71
Použitá literatura .....	72
Resumé.....	74
Klíčová slova .....	75
Přílohy .....	76

## Úvod

Ve své práci se budu snažit postihnout osobitý styl próz Petry Hůlové. Postupně se zaměřím na jednotlivé tituly a každý náležitě představím a zanalyzuji. Budu postupovat tak, že nejdříve provedu synopsi děje, kde se zaměřím hlavně na zvláštnost motivů a příběhu jako takového. Poté se budu zabývat jednotlivými existenty příběhu, tedy postavami a prostorem. Budu se ptát, jak s nimi autorka pracuje, co je pro ně příznačné. Bude mě zajímat, v jakém díle jsou existenty spíše upozaděné a v jakém naopak hrají ústřední roli.

Od existentů se přesunu k vlastnímu vyprávění a představím způsob výstavby narativu, tedy aspekty vyprávění jako je jazyk vyprávění a vypravěč obecně. U vypravěče mě bude zajímat konkrétně jeho angažovanost v celém příběhu (zda splývá s jednou z postav nebo je jeho role nestranná). Na závěr každé analýzy věnuji prostor i práci s časem a její možné důležitosti pro celkové vyznění děje.

Kromě tohoto představení, respektive zmapování dosavadní práce Petry Hůlové na literárním poli, se budu snažit, abych ve své práci otevřel i otázku, zda se styl Petry Hůlové vyvíjí nebo je neměnný a neustále jen variuje první úspěšný styl první prózy. Pokud se styl mění, budu se snažit najít odpověď na to, zda se mění ve všech oblastech literárního díla, to znamená, zda se jen na příklad nevyvíjí a nemění existenty, zatímco vypravěč zůstává stále stejný. Tuto syntézu plánuji provést až na úplný závěr práce a to po náležitém představení jednotlivých děl, kterými hodlám svá tvrzení podepřít.

Ve své práci budu používat literárně-teoretickou terminologii dvou osobností této vědy – Seymoura Chatmana<sup>1</sup> a doktora Josefa Peterky<sup>2</sup>. Jako další knihu, která mi pomohla proniknout do jazyka literárních věd, bych na tomto místě jmenoval *Úvod do studia literární vědy* profesora Eduarda Petrů.<sup>3</sup> V neposlední řadě bych jmenoval publikaci, která mě inspirovala jako příklad studie, k jejíž formě se snažím směřovat svou vlastní práci – tou je *Vančurův vypravěč* Jana Mukařovského<sup>4</sup>. Jako vzácné a přínosné bych v této části vyzdvihl i náměty, připomínky a úpravy vedoucího mé diplomové práce, a to nejen současných, ale i z období tvorby mé bakalářské práce.

---

<sup>1</sup> S. Chatman: *Příběh a diskurs*; Host, Brno 2008.

<sup>2</sup> J. Peterka: *Teorie literatury pro učitele*; Mercury Music & Entertainment, s.r.o., Jíloviště 2007.

<sup>3</sup> E. Petrů: *Úvod do studia literární vědy*; Rubico, Olomouc 2000.

<sup>4</sup> J. Mukařovský: *Vančurův vypravěč*; Akropolis, Praha 2006.

Na závěr bych se chtěl ještě zmínit o volbě titulů, která není orientována chronologicky podle toho, jak byly vydávány. Začal jsem sice prvně vydaným a asi nejvýznamnějším dílem, poté ale volba titulů byla náhodná. Do své analýzy jsem nezařadil nejnovější dílo, *Macochu*, neboť vyšla během vzniku této práce a rozhodl jsem se ji tedy ponechat stranou.

## 1. Paměť mojí babičce

Prvním textem (a zároveň prvním dílem, které Petře Hůlové vyšlo a jímž se budu zabývat) je *Paměť mojí babičce*. Čtenáře zaujalo nejen exotickým prostředím, ve kterém se próza odehrává, ale i dynamikou jazyka, kterým se Hůlová snaží evokovat dojem, jako by příběh byl vyprávěn teď a tady – čemuž odpovídají také zvolené prostředky. Hůlová byla v recenzích charakterizována jako někdo, *jehož zrak je napájen ze zázračné studnice výrazů a obrazů, které v sobě obsahují zkušenosti celých generací, ale i toho, co je „za“ a „nad“ lidským rodem.*<sup>5</sup>

Hůlová na tomto díle dokazuje, že tím nejdůležitějším v próze není ani tak příběh, jako samotné vyprávění a prostředky, které jsou k němu využity. V analýze budu probírat jednotlivé existenty příběhu, tedy postavy a prostor, a budu se ptát, jak s nimi autorka pracuje. Posléze se zaměřím na samotné vyprávění, pokusím se představit vypravěče, způsob, jakým své vyprávění prezentuje, jeho osobitý jazyk. V neposlední řadě poukážu na to, jak je v románu zacházeno s časem.

### 1. 1. Příběh

Román *Paměť mojí babičce* je příběhem pěti žen z jedné velké mongolské rodiny: Dzaji, Nary, Ojuny, Alty a Dolgormy. Každá z žen postupně dostává v románu slovo a vypráví o svém životě. K vlastnímu vyprávění a příběhu přidává i své názory, představy a komentáře. Vyprávění všech žen se někdy setkají nad událostí, kterou zažily všechny společně, popřípadě jen některé z nich (např. vztah matky a Ojuny po Dzajině odchodu ze stepi). Jindy ale vypráví svůj vlastní příběh, který stojí mimo pozornost ostatních vyprávěcích a který prožila jen jedna konkrétní vypravěčka (ostatní o něm ani nemusí vědět nebo ho ve svém vyprávění zmiňovat).

Jako první čtenáč poznává Dzaju, které je také věnován největší prostor a jejíž vyprávění dominuje celé knize a vymezuje ji, to znamená, že se s ní setkáváme na začátku, kdy nás do příběhu uvádí, a na konci, kdy se celý příběh uzavírá jejím stářím a předvídaním brzké smrti. Skrze její vyprávění jsou na začátku představeny i ostatní

---

<sup>5</sup> J. Chuchma: *Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah*, Mladá fronta Dnes, roč. 13, č. 241, 16. 10. 2002, str. C8.



vypravěčky, ženy – příbuzné, které dostávají prostor v dalších kapitolách knihy. Dzaja vypráví o svém životě a začíná narozením a původem. Líčí své dětství strávené v mongolské stepi v ajmaku, v rodině pastevce. Vypráví o sestrách, o tvrdých životních podmínkách v místě, které nazývá Rudé hory, a o „civilizovaném“ životě v somonním centru. Zlom v Dzajině příběhu nastává, když si pro ni přijíždí teta – Šarceceg (v českém překladu *Žlutý květ* – takto je v knize také často nazývána) a bere ji s sebou do nového světa, do hlavního města Ulánbátaru<sup>6</sup>. Dzaja je tak vytržena z kořenů a musí se vyrovnat s novou realitou.

Přestože přesídlila do hlavního města, svou rodinu a rodnou step úplně neopouští a několikrát se vrací, až se nakonec rozhodne zůstat natrvalo s rodinou své sestry Ojuny. Šarceceg v první polovině vyprávění Dzaji vystupuje jako typ hodné tety, ke které si Dzaja vybuchovala vztah. Šarceceg Dzaju ubytuje u sebe doma a najde ji práci. Zlom přinese intimní vztah, který Dzaja naváže se Šarcecežiným partnerem a ta Dzaju ze společného bydlení vykáže.

Důležitým okamžikem v jejím životě ve *Městě* je období, kdy se Dzaja živí jako prostitutka v domě, který provozuje její teta Šarceceg, se kterou se takto Dzaja opět setkává. V tomto místě se setkává i se svou sestrou Narou, o které od jejího odchodu ze stepi nic nevěděla. S jedním ze zákazníků Dzaja otěhotní a následně porodí dceru Dolgormu (jméno patřící Dzajině babičce, matce jejího otce). I vztahy s Dolgormou jsou komplikované a vyvrcholí dceřiným útekem z domova a pozdějším návratem.

Po Dzaje se slova ujímají postupně další členky rodiny: sestry Nara a Ojuna, matka Alta a nakonec i Dzajina dcera Dolgorma. Jednotlivá vyprávění se cyklicky uzavírají, když se ke slovu na konci díla opět přihlásí Dzaja a líčí svůj návrat z *Města* ke své rodině do stepi.

I další vypravěčky představují své vlastní osudy tvořící satelitní příběhy k jádru vyprávění, za který lze označit vyprávění Dzaji. Jejich vyprávění nejsou však primárně zaměřená na osud Dzaji – jejich příběhy se jí jen dotýkají. Každá představuje jak své vlastní události a existenty, tak také ty, které jsou pro vypravěčky společné. Jen jejich nazírání a hodnocení těchto existentů je odlišné. Neznaменá to tedy, že by jednotlivé vedlejší příběhy stály samostatně a blížily se samostatným povídkám bez jakékoliv

---

<sup>6</sup> Ulánbátár je v próze zásadně nazýván *Městem*. Jen na několika místech, kdy Dzaja přijíždí do Ulánbátáru, jsou zmíněny „věže ulánbátarské továrny“, z čehož lze vyvodit, že se skutečně o toto konkrétní hlavní město jedná.

návaznosti. Dohromady vytvářejí celistvý příběh, který by po vypuštění jakéhokoliv příběhu určité vypravěčky nedával smysl nebo byl přinejmenším zmatený.

## 1. 2 Existenty

Jako ústřední postavu románu lze označit vypravěčku Dzaju. Lze ji považovat za hlavní proto, že její text zabírá největší prostor - její příběh je ústřední, na který navazují a jenž svým vyprávěním doplňují ostatní vypravěčky. Zároveň celou prózu svým vyprávěním otevírá a symbolicky ukončuje.

Jedná se o postavu plastickou, neboť popisuje své duševní události a procesy, součástí jejího vyprávění jsou pak také sny vzpomínky a rozvažování. Tato charakteristika je společná i pro další vypravěčky.

Vedle hlavních pěti vypravěček, které se, pokud zrovna příběh nevyprávějí, stávají postavami v jednotlivých dílčích příbězích ostatních vypravěček, zde dalších postav vystupuje jen málo. Těchto několik postav nicméně do vyprávění zasahuje a ovlivňuje jednání vypravěček. Vypravěčky o nich uvažují, hodnotí je a rozlišují je na ty, které jejich osudy ovlivňují kladně (které jim pomáhají, mají s nimi přátelské vztahy) a na ty, které je ovlivňují záporně. Často jsou jejich dialogy zaznamenány jako součást vyprávění: *Takhle otírala, řekla tehdy Šarceceg a udělala rukou ve vzduchu pár hrubejch krouživejch pohybů.*<sup>7</sup>, nebo *Ti se budou milovat celej život, řekla jednou Arijuna, když přijela za mámou na návštěvu.*<sup>8</sup>

Vedlejší postavy jsou charakterizovány buď přímo vypravěčkami, nebo (a to častěji) nepřímou prostřednictvím jednání, které je opět zachyceno vyprávěním. Pokusím se ilustrovat na postavě Dzajiny tetě její funkci v příběhu. Šarceceg v první polovině vyprávění Dzaji vystupuje jako typ hodné příbuzné, ke které si Dzaja vybuchovala vztah. Šarceceg si Dzaju odveze do hlavního města, zde ji i ubytuje a najde ji práci. Nakonec ji však z domu vykáže.

My sice známe pohled Dzaji, neboť nám ho do všech detailů poskytne ve svém vyprávění i s nezbytnými reflexemi svých pocitů. Víme dokonce, jak se Šarceceg v dané chvíli chovala, jak jednala. Co ale nevíme je, jakou změnou postava prošla (i když se s ní dále v Dzajině vyprávění setkáváme) a jak na danou situaci vlastně nahlíží. Dzaja nám více o své tetě ve vyprávění nesděluje a ani dost dobře nemůže, protože do jejího uvažování

---

<sup>7</sup> P. Hůlová: *Paměť moje babičce*; Torst, Praha 2002; str. 101.

<sup>8</sup> detto, str. 78.

nenahlíží, tak jak by mohl nadosobní vypravěč. (Zvláštní na této popsané epizodě je, že se ani vypravěčka, ani postava Šarceceg k popsané situaci nevrací, když se znovu setkávají po nějakém čase v Šarcecežině podniku.)

Stejným způsobem je ve vyprávění pracováno i s ostatními postavami. I je známe jen z pohledu vypravěček, které o nich mají jen limitované informace. Těchto informací ale díky několikerému úhlu pohledu můžeme jako čtenáři získat více. Na příklad na postavě Dzajina otce. Na začátku ve svém vyprávění se Dzaja domnívá, že jejím biologickým otcem by mohl být čínský obchodník, se kterým její matka měla poměr. Když se dostává ke slovu samotná Alta, je obchodníkovo otcovství potvrzeno. Alta navíc přidává i jeho charakteristiku nebo reakci Dzajina (nevlastního) otce.

Postavy nejsou dopodrobna charakterizovány, neznáme jejich vnitřní pocity a myšlenky, neboť jsou nám představovány zcela přirozeně z pohledu jiné osoby. Dostáváme však možnost posuzovat jejich jednání z vícera vyprávění a zjišťujeme, že jedna událost se nemusela stát zrovna tím způsobem, jakým je líčena.

Prostor, do kterého jsou postavy a příběh zasazeny, odkazuje k reálným místům. V *Paměti mojí babičce* jsou to tři dominující prostory: ajmak v Rudých horách, somonní centrum a hlavní město Mongolské republiky Ulánbátár (tedy *Město*).

O prostoru se dozvídáme prostřednictvím popisu vypravěčky, která přináší informace o každém místě, do kterého je vyprávění zasazeno. Nejvíce se o prostoru příběhu dovídáme z popisu Dzajina. Jak už bylo řečeno, právě Dzaja dává celému vyprávění rámec, jehož součástí jsou i popisy míst, ve kterých se v příběhu bude nacházet nejen ona sama, ale také i další postavy, které už o místech referovat nemusí.

Na příklad Dzaja popíše ajmak, ve kterém prožívá dětství a mládí. Když se ke slovu dostává nový vypravěč, matka Alta, už ajmak znovu nepopisuje a neopakuje to, co už bylo řečeno. O ajmaku vypráví, jako bychom už věděli, kde se co nachází a jaký význam to pro rodinu má. A nejde jen o popis prostoru, ale také popis rodinných rituálů. Ojuna třeba do svého vyprávění zařazuje rituální místo *ovó*: *Celej život budu chodit k ovó děkovat, a stejně si můžu kolena prošoupat a za všechny naše kozy koupit hedvábný chataky, a nebude to dost, protože za mejma zádama vždycky stálo štěstí.*<sup>9</sup> Jako čtenáři bychom nevěděli, co to *ovó* znamená, a v tomto místě Ojunina vyprávění bychom plně nechápali jeho význam, kdyby nám ho ovšem Dzaja již na začátku svého vyprávění, kdy se věnovala také popisu rodiny a jejích náboženských zvyků, neosvětlila.

---

<sup>9</sup>detto, str. 177.

Dzajino počáteční vyprávění z tohoto hlediska není umístěno jako první jen proto, že „někdo musí začít“. Jejím úkolem je představit existenty, aby se pak nemusela vyprávění ostatních žen vracet k jejich charakteristice a mohla rozvíjet svá vlastní témata.

Prostor je většinou popisován objektivně, systematicky a bez osobního hlediska: *Náš chúchdiyn cecerleg byla, jako většina ostatních školek, v somonním centru, v jediným trochu městě, který jsme tenkrát znaly. Několik gerů v ohradách, pár lehkých dřevěných domků, který se v zimě nedaly vytopit a v létě v nich bylo žárem k nevydržení, a pár zděnejch velkejch domů od Rusů. Kromě školky ještě jedna škola, doktor, barák revoluční strany a somonního předsednictva a pak ještě kulturní centrum, kde se slavily výročí a taky tam rodiče chodili volit.*<sup>10</sup> *Nebo: Trh právě otevírali. Z narvaných aut vynášeli krabice s trikama, (...). Trhovci stavěli stánky, plnili je věcmi a pak postávali vedle a mnuli si prochladlý ruce. Mezi stánkama se ploužila stařena s krabicí chůšůru a prodavači si ji posílali od jednoho ke druhému.*<sup>11</sup> *Některá místa jsou však naopak líčena subjektivně: Když je u náš doma šoró, kolem dokola geru se prohánějí igelitový pytlíky. Někdy si sednu ven koukám, jak se písek točí ve vírech, jak se obzor vybarví do zlatohněda a slunce skrz zvířený žlutý prach je matný a roztržený.*<sup>12</sup>

V uvedené pasáži se projevuje citově a smyslově vzrušený vztah k objektu pozorování. Nejčastěji je tento druh popisu uplatňován v líčení krajiny, kde Dzaja vyrůstala, v přírodě Rudých hor. Dzaja i ostatní vypravěčky v takových pasážích používají expresivní výrazy, frazémy nebo nápaditá přirovnání. V popisech míst, ke kterým nemají stejný citový vztah, jsou však objektivní. Pouze u líčení přírodního prostředí více propojují s líčením svou náladu a pocity, zprostředkovávají lokální kolorit, jako by se na objekt právě dívali a stejný dojem se snažily umožnit i čtenáři.

Každé prostředí hraje v románu vlastní roli a každé značí, hlavně v příběhu Dzaji, významný předěl. V každém prostředí platí jiná pravidla, v každém jsou také vztahy mezi postavami odlišné. Asi nejvýznamnějším motivem v románu je odlišná možnost obživy v jednotlivých prostředích. V prvním prostředí, v geru uprostřed Rudých hor, je shánění obživy prakticky na prvním místě a všechny mezilidské vztahy, jako složitý vztah rodičů k dcerám (z nichž dvě jsou zjevně biologičtí potomci jiného otce), jsou v tomto ohledu vedlejší.

---

<sup>10</sup> detto, str. 29.

<sup>11</sup> detto, str. 82.

<sup>12</sup> detto, str. 9.

Naopak ve *Městě*, kde má Dzaja (a také Nara) práci, už nedominuje příroda jako hlavní poskytovatelka obživy. Do popředí pozornosti vypravěček se dostávají úplně jiné skutečnosti, jako přátelské vztahy, láska, kariéra a hledání blahobytu a pohodlnosti.

Nejvýrazněji je dána rozdílnost prostředí do kontrastu v momentu, kdy Dzaja (příležitostně, poté na konci příběhu už nastálo) nebo Dolgorma přijíždí za svou sestrou Ojunou. Pro příbuzné je problematické najít společnou řeč. Každá reprezentuje jiné prostředí. Ojuna divoké prostředí severoasijských hor, Dolgorma moderní městské prostředí. Dzaja pak stojí na rozhraní obou: *Nara říkala, že by se propadla hanbou, kdyby měla něco takovýho udělat. Myslela si, že to nemíním vážně, vracet se po těch desítkách let. Bez mužského a bez řádného důvodu zalehnout postel v Ojuniným geru. Přijet nalahko s jednou taškou jako malá holka, zatímco šedivý vlasy mluvěj o ženský, která nemá kam jít. Tohle by mě zabilo, říkala. Kdybych měl ve Městě jinej další byt, stejně bych tam nešla. Mně začal vadit ten hluk a rychlý auta*<sup>13</sup>.

### 1. 3. Vyprávění

Celým příběhem čtenáře provází celkem pět vypravěček. Nejdůležitější vypravěčkou je v románu Dzaja kvůli tomu, že svým vyprávěním příběh otevírá a také uzavírá. Ostatní vypravěčky se střídavě dostávají ke slovu.

Přestože je styl jejich vyprávění subjektivní, neboť sdělují informace ze svého pohledu a připojují vlastní úvahy a vzpomínání, používají většinou citově neutrální výrazy. Jen málokdy situace a postavy přímo hodnotí a rozdělují na dobré a zlé. Takto se tedy vyprávění může zdát v jistém ohledu jako nezaujaté, mající za cíl události popsat, předat jen informace, nikoliv však vnitřně vyhodnocené.

Jejich postoj k životu výstižně vyjadřuje tato vybraná pasáž z Dzajina vyprávění: *Celej náš rod byl vždycky rozumnej. Lidi se rodili, vyrůstali, muži chodili se stádem a ženy měly povinnosti v geru, a zimy šly, lidi se klonily níž, pak usnuli na věky a rok kvetl dál potomkama, který se nejdřív všechny popelej kolem dospělejch, aby se pak rozdělili na ty, který jdou za stádem, a ty, který v náručí chovaj jejich děti.*<sup>14</sup>

V této větě lze zachytit myšlení hlavní vypravěčky, která má neustále na mysli spjatost člověka s přírodou, která mu umožňuje, aby v ní prožíval svůj životní koloběh

---

<sup>13</sup> detto, str. 224.

<sup>14</sup> detto, str. 88.

plození, rození, zrání, práce, odpočinku, stárnutí a smrti. Tento životní názor převládá v celé próze, a to i v druhé polovině jejího vyprávění, kdy žije ve *Městě*, ve kterém už neplatí hodnoty a pravidla rodné stepi. Právě tato semknutost s životními a přírodními cykly jsou silným motivem ovlivňujícím proud vyprávění nejen Dzaji, ale i ostatních vypravěček – u některých více (Dolgorma), u jiných méně (Nara).

Protipólem života ve stepi, v oblasti Rudých hor, je její vysněné *Město*, kde vypravěčka Dzaja poznává naprosto novou skutečnost. Velké široké ulice, plné lidí, kteří si žijí vlastním životem, vše je zde na dosah ruky, nehrozí žádné nebezpečí ze strany otevřené přírody, jako třeba divoká zvěř. Její prvotní nadšení ale střídá ztráta iluzí. Dzaja si začíná uvědomovat i různé nevýhody a nástrahy prostředí vzdáleného severomongolským stepím. Právě v této části vyprávění dochází k velké změně, způsobené změnou prostoru díla spojeného s nabýváním nových zkušeností. Vypravěčka se mění. Už to není dívka, která vyrůstala uprostřed stepi, ale proměnila se v ženu snažící se uživit ve velkoměstě. Mění se však i její způsob vyprávění?

Jazyk každé jednotlivé vypravěčky je nespisovný. Jejich mluva není převáděna do spisovného jazyka, ale je ponechána tak, jak ji vypravěčky používají v běžném životě. Věty jsou většinou jednoduché. Někdy však nalézáme ve výpovědi dlouhá souvětí (často zamotaná, obtížněji srozumitelná)<sup>15</sup>. Tato souvětí se nejčastěji vyskytují v popisech každodenního života ve stepi, kdy máme dojem, že vypravěčky potřebují sdělit v jednom okamžiku mnoho podstatných informací a nemají čas jim dát uspořádanou formu. Tato stylizace promluvy si klade za cíl vyvolat v čtenáři dojem, že vypravěč je prostý, obyčejný člověk, který svůj příběh nevypráví s určitou přípravou, ať písemnou nebo předem promyšlenou, ale doslova chrlí ve svém přirozeném jazyce vše, co se mu jeví jako podstatné.

Když odhlédneme od výše popisované syntaxe sestávající jak z krátkých vět, tak zároveň ze zamotaných delších souvětí, ve kterých není vždy lehké se zorientovat, jsou jednotlivé informace podávané vypravěčkami řazeny přehledně. Vypravěčky nepřeskakují z jedné události na druhou tak, aby byl čtenář zmaten. Dalo by se tedy soudit, že jejich vyprávění má promyšlenou strukturu, i když na první pohled má na čtenáře působit jako autentická výpověď, která je vyprávěna v jednom neopakovatelném okamžiku.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Viz ukázka z prózy výše, na straně 3.

<sup>16</sup> Jiří Peňás ve své recenzi charakterizuje jazyk vypravěček takto: *Je to mluva pulsující od argotu a obecné češtiny až k jiskřivým lyrismům, jimiž její vyprávění překonává i velmi obtížné úseky.* (J. Peňás: Květ mongolské stepi, Týden, roč. 9, č. 41, 7. 10. 2002; str. 89.)

Josef Chuchma ve své recenzi upozorňuje na nedostatek, až neexistenci řečové individuality jednotlivých postav. Tvrdí, že ať se jedná o starší nebo mladší ženu, každá užívá stejný jazyk se stejnými výrazy. Román podle jeho slov pak vyznívá *jednohlasně, stádně*.<sup>17</sup> Toto tvrzení je oprávněné, neboť u vypravěček není rozlišen styl jednotlivých vyprávění. Jazyk vypravěček ani není ovlivněn jejich reálným stárnutím. Stará Alta, celý život žijící ve stepi, tak používá stejný jazyk a strukturuje své vyprávění podobným způsobem jako mladá Dolgorma, která svůj život prožila ve městě. Jeden rozdíl přesto najít lze: v řeči Dolgormy, na rozdíl od Alty a dalších vypravěček, nenacházíme autentické mongolské výrazy (o nich obecně níže). Prvek generační obměny jazyka byl v próze tedy zanedbán. Styl vyprávění, výběr slov a tvorba syntaxe je stejná u všech vypravěček. Čtenář je tak v rozhodování, kdo z vypravěček v této kapitole právě promlouvá (kapitoly jsou označeny pouze číslem), odkázán na orientaci v textu. (Nezřídka mu v tomto pomáhají údaje z úvodního Dzajina vyprávění.)

Jak jsem se ale zmínil už výše, k jednotnosti celého vypravování poukazuje také na to, že vypravěčky zbytečně neopakují to, co bylo řečeno.<sup>18</sup> Rámec celého vyprávění je vytvořen Dzajou. To ona popíše místo, kde vyrůstala (Alta a Ojuna už jen vyprávějí, aniž by se zabývaly představováním míst, ve kterých se pohybují) nebo byt, ve kterém se usadí ve *Městě*. Proud vyprávění tedy působí stejným dojmem, jako by byl příběh vyprávěn jedním vypravěčem. Vypravěčem, který jednou na příběh pohlíží očima jedné postavy, aby se vzápětí posunul do nitra jiné, a umožnil tak čtenáři vnímat příběh z několika úhlů, z několika pohledů rozdílných svými názory a jinou životní zkušeností, nikoliv však stylem a slovní zásobou.

Velkou zvláštností celého textu románu, lépe řečeno jazyka vypravěček, je přítomnost mongolských výrazů, kterými je proložen. Mongolské výrazy se objevují na různých místech, ve vyprávění všech vypravěček (vyjma Dolgormina vyprávění). Jejich význam není vysvětlen poznámkou pod čarou, přesto jsou díky svému postavení ve větách srozumitelné, pochopitelné z celkového kontextu.<sup>19</sup> Výrazy, které autorka záměrně ponechává nepřeložené, jsou hlavně názvy typických mongolských pokrmů (*chušúry*) nebo

---

<sup>17</sup> Josef Chuchma: *Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah*, Mladá fronta Dnes, roč. 13, č. 241, 16. 10. 2002, str. C8.

<sup>18</sup> Ilustroval jsem na příkladu ajmaku (viz str. 3-4).

<sup>19</sup> Josef Chuchma ve své recenzi toto řešení přesto kritizuje – poukazuje na to, že jednou jsou výrazy vysvětlené, podruhé ne. V textu tak dochází k nejednotnosti a jisté „neučesanosti“ (...*pravidla se tu nedobereš*.) (J. Chuchma: *Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah*, Mladá fronta Dnes, roč. 13, č. 241, 16. 10. 2002, str. C8.)

výrazy z oblasti meteorologie (*šoró*), objevují se tedy hlavně v pasážích spojených s tradičním životem v mongolské stepi.

Domnívám se, že tato nepřeložená slova mají dvojí význam: jednak čtenáře uvádějí blíže do reálií země a snaží se tak navodit pro čtenáře exotickou atmosféru středoasijské země, kde se příběh odehrává, jednak přispívají k podtržení autenticity řeči, kdy jazyk vypravěček má neustále odkazovat k jiné národnosti a k neochotě přizpůsobovat svůj jazyk tak, aby byl srozumitelný široké veřejnosti.

#### 1. 4. Čas

Po celou dobu je příběh vyprávěn někým, kdo se dívá na svůj prožitý život a přemýšlí o něm. Lze to v příběhu vysledovat na místech, kdy vypravěčka líčí osudy nebo události, u kterých potřebuje předběhnout čas příběhu a promluvit o něčem, co by teprve mělo chronologicky následovat po delší době. Například: Dzajina sestra Magi tragicky zemře. Ještě než k této události dojde, Dzaja naznačuje, že rodina o dceru přijde a nelze tomu zabránit. Na základě těchto anticipujících pohledů je třeba usuzovat, že vypravěčka na příběh nahlíží již jako na něco uzavřeného, co teď s odstupem nějaké doby reflektuje a popisuje.

Stejným pohledem nahlíží na svůj osud i ostatní vypravěčky dokreslujících příběhů, které, jak už jsem psal výše, doplňují hlavní Dzajin příběh satelitními příběhy. Strategie vyprávění je zde stejná – i ony používají postupy evokující jistý časový odstup od vyprávěných událostí. Čas příběhu je tedy v případě všech vypravěček minulý. Vypravěčky nepopisují, jak se příběh odehrává nyní, ale reflektují již příběh, který někde začal a končí v době, kdy je vyprávěn (v případě Dzaji je to krátce před její smrtí, v čase, který není blíže určen), a je tedy možné své jednání (nebo jednání ostatních postav) hodnotit. Pohled na minulý děj by mohla dokazovat i výše naznačený pořádek ve vyprávění, kdy se vypravěčky (nebo lépe řečeno jeden vypravěč splývající s autorkou) neopakují a jen rozvíjejí příběh o nové události. Dalším dokladem pak může být i jazyk, který se nemění s věkem vypravěče a je po celou dobu stejný, a tak naznačuje, že vyprávění vzniklo v jednom okamžiku.

*Paměť mojí babičce* lze označit za nejvýraznější část tvorby Petry Hůlové, ke které se musím neustále ohlížet při analýze a interpretaci děl dalších. Je to nejen proto, že se



jedná o její první prozaické dílo, ale faktem také je, že bylo úspěšné a oceňované jako něco nového, originálního. A vskutku – pod vrstvou umné práce s vyprávěním a vystavěním příběhu vyvstává smysl díla, který tkví v tom, že nehledě na vzdálenost kultur a zemí, kde se příběh odehrává, jsou vztahy stále stejné – ať se jedná o vztahy mezi mužem a ženou obecně, mezi sourozenci nebo matkou a dcerou. Když si odmyslíme atraktivní kulisy příběhu, kterými nemyslím pouze prostor, ale i mongolské výrazy obsažené v textu nebo řadu mongolských reálií, zobrazí se nám samotný příběh.

Živost tomuto příběhu, soustředěnému na rodinné vztahy konkrétního klanu, se stává plnější způsobem, jakým je vyprávěn.

## 2. Umělohmotný třípokoj

### 2. 1. Příběh

V dalším díle, kterým se budu zabývat, je pracováno s vypravěčem obdobným způsobem jako v předchozí próze. Rozdíl je však v příběhu, který postrádá vymezený děj, který by někde začínal a někde končil. Dílo vzniklo během pobytu Petry Hůlové v Ruské federaci a poněkud provokativním způsobem čtenáře uvádí do prostředí prostituce. Hlavní hrdinkou novely (a zároveň vypravěčkou) je totiž prostitutka.

Vypravěčka (i v této próze se jedná o vypravěčku osobní) po celou dobu pouze vypráví o své práci, méně pak o svém osobním životě, který je však tak silně provázaný s vypravěččinou obživou, že je těžké tyto části od sebe jednoznačně oddělit. Právě její živnost velmi výrazně ovlivňuje její názory, postřehy a úvahy, na kterých je celá próza vystavěna.

Její vyprávění je ve srovnání s *Pamětí mojí babičce* uspořádané. Každá kapitola má svůj název, po kterém následuje popis určitého jevu, ke kterému je připojen na některých místech mikropříběh nebo popis určitého typu postavy (např. zákazník, žena středního věku). Vedle obyčejných kapitol, ve kterých vypravěčka uvažuje o různých tématech svého života, stojí kapitoly specifické, nepravidelně se střídají s těmi obyčejnými, označené jako *Televizní díl*. Vypravěčka (jejíž jméno čtenáři není známo) některé své postřehy totiž formuluje jako námět, který by bylo dobré dále předávat čtenářům/divákům, a rozvíjí představy nejen o tom, co by jeden takový díl obsahoval, ale také jeho formu a případný ohlas, který by vyvolal u diváků.

Ve většině kapitol je představeno určité téma, nad kterým vypravěčka vzápětí rozvádí úvahy doplňované vlastními zážitky. Jak už jsem psal výše, často jsou to témata spojená s vypravěččinou prací, jako když vypráví o typech mužů, které služby prostitutek vyhledávají. Vyprávění má jasně danou, promyšlenou strukturu. Vypravěčka se striktně drží tématu, a jen málokdy od něj odbočuje.

Jiří Peňás ovšem naopak vyprávění popsal jako nekonečné asociativní, nijak nestrukturované řečnění<sup>20</sup>. Tím naráží na charakter vyprávění, které je sice přehledně řazené do kapitol a neuhýbá od tématu. V rozvíjení úvah o daném tématu už vypravěčka

---

<sup>20</sup> J. Peňás: *Slečna de Sade v digi-světě: Nad poslední knihou slečny Hůlové Umělohmotný třípokoj*, Týden, roč. 13, č. 47 (20. 11. 2006), str. 86-88.

limitována však není a sděluje nám vše, co ji v dané chvíli napadne. Příklady, nápady, uvažování a hodnocení se střídají zcela náhodně. K uzavření tématu dochází, až když je podle vypravěčky vyčerpáno.

Vypravěčka má tedy svá témata vyprávění promyšlená, předem připravená. Jejich obsah už však působí nepřipraveně, spontánně a jakoby náhodně zabýhající do detailů. Přitom všem si vypravěčka evidentně uvědomuje svého čtenáře, její zápisky jsou k němu směřovány. Čtenář je ve stylizovaném monologu vypravěčky oslovován (*Myslím, že uznáte, že skákat narychlo pro kytku k výročí svatby, ...;*<sup>21</sup>). Vypravěčka také odkazuje na témata, které už svému čtenáři v předchozích částech předložila (*Vím, že jsme to tady již měli, ale v hlavě mám kromě čtení myšlenek celou tu dobu v nákupní galerii navíc i ty ženy v přechodu s kabelami plnými náhradních blůzek.*<sup>22</sup>). Tyto vypravěčské strategie a celkový styl prózy (rozdělení na kapitoly, přehledná kompozice, oslovení čtenáře) poukazují na to, že je nám předkládán román velmi se podobající sbírce filozofických úvah inspirovaných každodenní praxí vypravěččiny živnosti.

Vlastní jazyk vyprávění má buď podobu standardně dlouhých vět a souvětí, nebo jako dlouhého řetězce myšlenek, které jsou jen volně pospojovány pomocí spojovacích slov a čárek. Tato souvětí jsou nezdědkou prodlužována do několikanásobných souvětí, kdy je tematizováno jedno réma nebo rozvíjeno jedno téma (nejčastěji v podobě vyjmenovávání různých příkladů): *A tyto čtrnáctileté sexy ženičky, jež se nejen starým a starším, ale také pouhopouze vzrostlým sotva plnoletým ženám mohou smát do obličejů, a také to často dělají, tak tyto žouzele mají být ochraňovány ženami, jež jejich pouhou přítomností ve společnosti trpí, protože všechna pozornost je upřena na ně, i když starší žena je právě čerstvě vyfoukaná fukarem, a tedy přece alespoň pětiminutovku úplně tip top šik, jenže stejně má smůlu, a ještě aby dělala, že jí to nevadí, protože jí není pět, aby byla tak malicherně marnivá, a taky by si konečně mohla najít nějaké jiné zájmy, než se pořád jen srovnávat, šlechtit a tím vším se dokola trápíčkovat.*<sup>23</sup>

Co se vlastně z této věty všechno dovídáme? Dovídáme se, že čtrnáctileté dívky jsou atraktivnější než ženy vyššího věku a uvědomují si tuto pomyslnou nadřazenost. Tyto dívky by ale měly být před muži (to se dovídáme z předchozího kontextu) ochraňovány. Pak už se ale pozornost vypravěčka stáčí k těmto starším ženám, které by se chtěly v atraktivnosti dívkám vyrovnat, ale nemohou. Proto alespoň předstírají, že jim nezájem

<sup>21</sup> P. Hůlová: Umělohmotný třípokoř; Torst, Praha 2006; str. 43.

<sup>22</sup> detto; str. 131.

<sup>23</sup> detto, str. 120.

mužů nevádí. V závěru jim vypravěčka radí, aby se pokusily najít si jiný zájem a více se netrápily. Tyto tři informace jsou na čtenáře vychrleny během jednoho souvětí, ve kterém jsou na sebe jednotlivé věty napojovány pomocí čárek nebo souřadných a pořadných spojovacích výrazů.

Věty tak působí, jako by vypravěčka ke čtenáři bez pauzy hovořila a v jedné chvíli mu potřebovala vypovědět vše, co se jí zdá důležité. Jakékoliv rozdělení úvahy do oddělených vět a odstavců by pak jen tyto myšlenky brzdilo. Dochází pak tedy v próze k paradoxu, kdy jsou témata vyprávění evidentně připravená a striktně dána, ale jejich vlastní náplň, samotné řečové vyjádření autorky, působí autenticky, spontánně a nepřipraveně.

Jak už bylo zmíněno, vypravěčka během svého příběhu také promýšlí televizní pořad, ve kterém by se chtěla věnovat jednotlivým problémům, které vypořizovala během svého profesního působení (*Televizní díl první: Ženy s kabelami, Televizní díl pátý: Kdo zpackal digisvět?*, aj). U těchto, do detailů promyšlených, pořadů vypravěčka zvažuje i možný ohlas u televizních diváků. Vyprávění se zde přibližuje k publicistickým textům nebo populárně-naučnému popisu ve formě návrhu formátu pro televizní vysílání. Styl vyprávění nastíněný výše, tedy skládající se z nepravidelného střídání krátkých a dlouhých dynamických souvětí, je realizován i zde.

Jazyk vyprávění je na rozdíl od předchozí prózy spisovný. Přesto vypravěčka používá spoustu slov (často zdvojnásobných) nebo metafor, které nespádají do běžné slovní zásoby, jako např. *náladička*, *fantazírovat*, *hráteečka* nebo *štramácký*. Dalším specifickým vypravěččinou jazyka jsou vymyšlené výrazy (mohli bychom je označit jako vypravěččin slang, s trochou nadsázky také za profesionalismy), jako jsou *strýčekopapínek*, *digifilmy*, *digisvět*, *zandavák*, *holčičkoviny*, *menopauzování* nebo *Thajko-Korejky*. Těmito výrazy vypravěčka nahrazuje místa v pasážích, kde by místo nich mohla být jiná slovní spojení nebo dokonce celé věty. Na první pohled mají význam úspory textu vyprávění, mohou také ale čtenáři, se kterým je po celou dobu trvání narativu komunikováno, přiblížit některé skutečnosti, se kterými přichází ve své profesi a ve svém životě do kontaktu, ale není pro ně v češtině ještě adekvátní výraz (možná také je, ale vypravěčka považuje tento za výstižnější a možná i *hravější*, v některých případech až provokativní).

Hravost a provokativnost jsou pro promluvu vypravěčky velmi důležité rysy. Týká se to jak jazyka, tak i výběru témat. Slova, upravená nebo smyšlená vypravěčkou, jsou zajímavá, až překvapující. Určitá hravost se slovy a s náměty se tak stává zajímavou a

poutavou strategií výstavby narativu. Celé vyprávění má na čtenáře působit pestrým, nevšedním dojmem, a ilustrovat tak provokativnost a rozpustilost.

Někteří recenzenti spatřují v próze i nadsazený, ironický, až legrační tón, kdy vše je vlastně jenom hrou a nemá žádný hlubší význam, neřeší se žádné důležité životní situace a není zde rozvíjen žádný ucelený příběh.<sup>24</sup> Nemyslím si však, že by próza byla prvoplánově humorně nebo ironicky laděné dílo a zabývalo se jen nevážnou tematikou. Naopak, často se vážně věnuje otázkám mezilidských vztahů nebo tématům, jako je sexuálně rizikové chování dospívajících dívek či opovrhovaným postavením prostitutky ve společnosti. Vypravěčka jen tyto úvahy nevyděljuje, ale postaví je na stejnou úroveň důležitosti vedle úvah o méně závažných věcech. Také o těchto tématech hovoří stejnou řečí a s výběrem stejných jazykových prostředků.

## 2. 2. *Existenty*

Když jsem popsal v novele velmi dominantní roli vypravěčky s jejím specifickým stylem vyprávění, zbývá vůbec nějaké místo pro další postavy? V příběhu vystupuje vícero postav, ale téměř vždy se jedná jen o anonymní typy, o postavy reprezentující určité skupiny, které se však objevují jen v popisu určitých situací či v mikropříbězích, které vypravěčka líčí, ať už ve svém imaginárním televizním pořadu, nebo během hlavního toku vyprávění. Tyto postavy nejsou vůbec prokreslené, nejsou sledovány jejich charakterové rysy, emoce, prožívání a často čtenář nemá k dispozici jejich fyzickou podobu. Nic podobného není pro vypravěčku a záměr jejího vyprávění zřejmě podstatné.

Často vystupují postavy jen v určitém *uskupení*, reprezentujícím nějakou specifickou skupinu osob. Jsou to sousedky, které vypravěčku podezřívavě sledují, kdykoliv kolem nich projde do svého bytu. Je to velká skupina žen, nosících ve svých kabelách v době menopauzy, spojené s nadměrným pocením, náhradní košile. Také je to zákaznická skupina *strýčkopapínek* vyhledávající společnost výrazně mladších dívek. Ani jedna postava není z těchto skupin vyzdvížena, pojmenována vlastním jménem, není blíže charakterizována a není jí dáno samostatné místo ve vyprávění. Tyto postavy jsou, jak bylo řečeno, ploché a v díle nepromlouvají.

---

<sup>24</sup> Takto román hodnotí např. Jana Matějková v recenzi *Vzpoura – ne pornografie* (Tvar, roč. 18, č. 11, 31. 5. 2006, s. 23). Shodujeme se ale ve výrazném motivu hry se slovy a „provokativními“ scénkami. I Milan Souček tvrdí, že knihou rafinovaně prostupuje jazyk ironie: *Ironie je kniha plná, a to nejen v rovině postav, ale i na poli tematickém a jazykovém*. (M. Souček: *Jak je to vlastně s muži a ženami*, Literární noviny, roč. 3, č. 3 (23), 18. 1. 2007, str. 6.)

Jedinou výraznější, blíže charakterizovanou postavou, a zároveň vypravěčkou, je sama prostitutka. Ona sama se však blíže necharakterizuje a poznáváme ji pouze přes její jednání a názory, které sama vybírá a prezentuje. Právě skrze její vyprávění se dozvídáme informace o postavách, které jsou velmi málo a pouze obecně popsány. Pro vyprávění tedy není důležité množství postav a interakce mezi nimi a vypravěčkou. Podstatné jsou v této próze jen vypravěčka a její vlastní uvažování o profesi a světě kolem ní. Vedlejší postavy její vyprávění jen doplňují a slouží k ilustrování názorů, předkládaných čtenáři.

Možnou výjimkou vybočující z obecných uskupení postav je postava jiné prostitutky, kterou si pro nějaké zákazníky vypravěčka vyžádá. Ani ta však nemá své vlastní jméno a po celou dobu je jen nazývána *druhá žena*. Ani tato postava, kterou vypravěčka ve svém vyprávění vyzdvihuje jako individualitu, není více popsána. Víme, proč se ve vyprávění objevuje, co provádí a také, že k ní má vypravěčka kladný vztah. Nic víc se o ní z vyprávění nedovíme. V narativu není dán prostor ani pro její promluvu, která by ji mohla nepřímou charakterizovat. Proto se domnívám, že i tato postava je v románu použita jako zástupný typ, pro určitou skupinu, kterou by klidně mohla být také prostitutka, popřípadě prostitutka-kamarádka či kolegyně.

Prostor, do kterého je vyprávění zasazeno, je jen omezený a sestává z vlastního umělohmotného *třípokoje*, ve kterém vypravěčka žije a provozuje svou práci. Dalšími prostory, kde se příběh odehrává, respektive o kterém se vypravěčka zmiňuje, je nákupní galerie a různé imaginární prostory, které si vypravěčka představuje a kam zasazuje své postavy pro televizní seriály (kanceláře, nábřeží, atd.). Tyto prostory nejsou blíže specifikovány, jsou imaginární.

Vše podstatné ve vyprávění se vztahuje k bytu, *umělohmotnému třípokoji*. Na jeho popis se vypravěčka detailněji zaměřuje. Víme proto, jak je byt rozdělený, kde je co umístěné. Jsme informováni o tom, jaké místnosti vypravěčka používá při výkonu své práce a které jí slouží k soukromému životu. Z jakého důvodu je zde takto vynechaná důležitá dějová složka, jakou je prostor, kam je děj situován? Opět to souvisí se záměrem autorky/vypravěčky, pro kterou je zřejmě nejdůležitější pro vyprávění prezentace vlastních myšlenek a názorů – méně už sledování změn prostorů nebo jejich specifikace. I tyto typizované prostory plní podobnou funkci jako určité skupiny postav, a tou je funkce prostředků, na kterých vypravěčka může ukazovat své názory a myšlenky.

## 2. 3. Čas

Se vši představeným také souvisí čas vypravování. Vypravěčka většinou prezentuje své názory, které jsou evidentně inspirované jejími zkušenostmi. Události, s těmito zkušenostmi spojené, se odehrály v minulosti příběhu a vypravěčka je teď reflektuje. U těchto událostí nelze poznat, která byla první a která následovala. Vypravěčka je vybírá ne s ohledem na dodržování chronologické posloupnosti, ale s ohledem na témata, která si stanovila.

Vzhledem k tomu, že se domnívám, že podstatou celého vyprávění není samotný děj, ale spíše uvažování a vhled do mysli vypravěčky, nehraje tu čas podstatnou roli. To, co nám vypravěčka sděluje, může zůstat nezakotvené v čase.

Jak už jsem se snažil doložit výše, tato próza se v řadě jiných próz Petry Hůlové vyjímá tím, že postrádá lineární děj s jasným začátkem a koncem, děj s konkrétně charakterizovanými postavami. Není představen žádný určitý příběh, žádné satelitní události a ani není vyprávěno o osudech jiných postav. Jedná se daleko spíše o úvahové dílo obsahující mnohé myšlenky a postřehy ženy z určitého sociálního prostředí, které však není koncipováno jako literatura faktu, ani jako plynulá úvaha na jedno téma. Od těchto druhů literárních děl jej odlišuje jeden významný prvek – autentický hlas vypravěčky, původkyně těchto myšlenek a názorů. To ona do celé prezentace myšlenek a názorů vstupuje jako individualita se svým vlastním jazykem, výběrem slov a témat, která upoutávají její pozornost. Prezentuje svému čtenáři jen to, co ji zajímá. Rezignuje na ucelenost. Jestli se předešlé dílo jevílo jako pohledy pěti vypravěček na svůj život, které směřovaly k syntéze, zde se daleko spíše jedná o vhled do mysli určité osoby.

### 3. Čechy, země zaslíbená

#### 3. 1. Příběh

Třetí próza, na kterou se zaměřím, je v lecčems podobná té první, *Paměti mojí babičce*, přesto je odlišuje jeden zásadní rozdíl. Podobně jako v první próze i hlavní postava tohoto románu, Olga, není Češka. Olga pochází z Ukrajiny, z vesnice jménem Mykolajivka (jméno odkazuje k reálné ukrajinské vesnici). Prostředí, kde se příběh odehrává, není ale umístěno primárně tam, odehrává se z větší části v České republice, kam se Olga hned na začátku vypravuje kvůli tomu, aby si, stejně jako spousta dalších Ukrajinců a Rusínů, našla práci a mohla z ciziny podporovat rodinu doma.

Nadále pak sledujeme její osud od okamžiku, kdy se svým manželem Olehem dorazí z Užhorodu na pražské autobusové nádraží a nachází svou první práci jako posluhovačka v českých domácnostech, zatímco Oleh se živí jako dělník na stavbách

Mladý pár nemá mnoho finančních prostředků (k čemuž přispěje i ztráta peněz z falešného pojištění, které jim sjednal muž, kterému oba věřili) a bydlí v malé místnosti v ubytovně.

Kromě vlastních problémů točících se kolem shánění zaměstnání a vztahu k rodině a známým z ubytovny, je Olga dennodenně konfrontována s nepřátelským pohledem na sebe a další Ukrajince, a to nejen obyčejnými lidmi, ale i úřady a policií, které se na ni dívají podezřívavě. Na druhou stranu si mezi Čechy nalézá i přátele a známé, zvláště mezi ženami, kterým uklízí každý týden příbytky. Všechny tyto poznatky Olga reflektuje, ale nepropadá skleslosti a cílevědomě si plní svůj sen – vydělat dostatek peněz, aby si mohla zařídit lepší bydlení a vzít si k sobě svou dceru Marinu (druhé přání se jí nakonec splní). Kromě svých krajanů, žijících v podobných podmínkách jako ona sama, a Čechů, se Olga poznává i s lidmi jiné národnosti, přicházejících do republiky se stejnými nebo obdobnými úmysly jako ona. Nejvýraznější postavou z toho okruhu je Olžina mongolská kamarádka Zula, která do jejího života zasáhne nejvíce, spektrum národností je v knize ale daleko širší. Setkávání se různých typů lidí pohybujících se v určitém prostoru, každý s jiným úmyslem a posláním, představuje pro román velmi podstatný motiv. Není hned od začátku jisté, kdo je na „dobré“ a kdo na „špatné straně“. To, že některá postava pochází ze stejného státu jako Olga, nemusí znamenat, že ji nezradí (Oleh, Majka), a naopak člověk



patřící k obyvatelstvu hostitelské země, o které se předpokládá, že je vůči Ukrajincům negativně naladěný, může nabídnout přátelství a pomoc (paní Miloslava). Román přesto končí optimisticky. Olze se podaří vybudovat agenturu na seznamování lidí – vždy cizince (nejčastěji Ukrajince) a Čecha.

Kniha sama není řazena do kapitol, jednotlivé významnější předěly jsou odděleny odstavcem. Celý příběh je tak ucelený a nerozlišený podle zásadních okamžiků, jakými by třeba mohly být začátek Olžina podnikání nebo příjezd Olžiny dcery a matky.

V próze se autorka evidentně snaží nastínit problematiku pohledu české většiny na cizince, kteří se do České republiky přestěhovali za prací, konkrétně jejich předsudky a neochotu přijmout tyto Nečechy jako součást státu se všemi právy a povinnostmi s tím spojené. Přese všechno ale dílo nepůsobí jako obžaloba české společnosti nebo prvoplánová konfrontace. Nejdůležitějším jádrem příběhu stále zůstává Olga s Olehem a mezilidské vztahy obecně.

### 3.2. *Existenty*

Vedle vypravěčky zde vystupuje více vedlejších postav. Nejvíce jsou charakterizovány ty z Olžina nejbližšího okolí: manžel Oleh, dcera Marina a Olžina matka (která ze začátku vystupuje jen ve vypravěččině vzpomínání na rodnou Mikolajivku, ale později dceru navštíví v Praze a usadí se zde). Menší pozornost je pak kladena na postavy vedlejší (Zula, paní Miloslava, pan Milan,...). Postavy nám představuje vypravěčka Olga svým vyprávěním. Přímo je nehodnotí, nezabývá se jejich pohnutkami, ale jen popisuje jejich jednání. O postavách se vypravěčka zmiňuje také jen v situacích, které se jí týkají. Pokud představuje minulé osudy nějaké postavy, vychází z toho, co jí samy postavy o sobě sdělily. Nezaznamenává pak jejich dialogy, jen zprostředkovává to, co řekli polopřímou řečí. I zde jsme tedy jako čtenáři odkázáni na vypravěččino nepřímé hodnocení, ze kterého získáváme jen limitované informace založené na vlastním jednání a chování postav.

Prostředí odkazuje k reálným místům v Praze (Smíchovské nádraží, Velvyslanectví Mongolské lidové republiky v ulici Na Marně, autobusové nádraží na Florenci, aj.) nebo k reálně existujícím městům v České republice či na Ukrajině (Dobřichovice, Mykolajivka nebo Žytomir). I konkrétní budovy a místa jsou vypravěčkou popisována a situována do určitých prostorů. Nejpropracovanější je popis pokoje na ubytovně (a ubytovna samotná), kterou Olga s Olehem obývají, nebo byt paní Miloslavy. Do těchto prostor jsou

umísťovány postavy a i díky nim působí celý příběh reálně a autenticky. Díky nim si může rekonstruovat možnou cestu Ukrajince, který se z rodné země vydává za prací do České republiky a jeho život může vypadat právě takto.

### 3.3. Vyprávění

Opět se i zde setkáváme s ústřední vypravěčkou v první osobě, s Olgou, která svůj příběh nejen vypráví, ale k vyprávění přidává i různé postřehy a osobní úvahy. Mnoho se jako čtenáři dozvídáme skrze její vnitřní monology vyjadřující postoje. Je to vypravěčka osobní, splývající s hlavní postavou románu, která má o událostech limitované informace a zaujímá k nim silný angažovaný postoj.

To ona popisuje všechny události a existenty a na jejím pohledu jsme jako čtenáři závislí. Během svého proudu vyprávění evidentně bere na vědomí čtenáře, neboť podle určitých náznaků v knize se dozvídáme, že své myšlenky zaznamenává pro příští čtenáře.

K těmto závěrům mě vedou pasáže v textu, kdy vypravěčka přímo odhaluje svou strategii a přiznává před čtenářem svou intenci, jako na příklad: *Vyprávím stručně jen to zásadní, tak jako oni si datlují ty své zprávy plné překlepů, ale malá dušička ve mně byla, to uznávám.*<sup>25</sup> Na jiném místě můžeme číst: *Tohle celé tu vykládám proto, že mi tehdy konečně přišla od bratrů odpověď na můj email.*<sup>26</sup> Zde dokonce vypravěčka-Olga užívá explicitní performativní formule typu slovesa *vykládat*, tedy uceleně sděluje čtenáři fakta a úvahy ze svého života, o kterých předpokládá, že by ho mohly z nějakého důvodu zajímat.

Pokud se vrátím k předchozí úvaze o tom, že vypravěčka si konstruuje adresáta, můžeme i v textu najít další pasáže, které přímo toto tvrzení dokládají: *Když na to teď vzpomínám, myslím taky na Irinu a že už tehdy ji doma tloukl, i když na sraz před divadlo přišla usměvavá a jako ze škatulky. Asi byla trochu nesvá, na co jsem ji to pozvala, ale na zuby se darovanému koni tolik nekouká a sama mi hned hlásila, že je to poprvé, co je v Praze na divadle, a tak se těší, i když jsme ani jedna pořádně nevěděly na co.*<sup>27</sup>

Ostatně vypravěčka už dříve odhalila svůj záměr a nazývá své vyprávění jako jakési zápisky pro účely udržení si přehledu o svém zaměstnání: *Tenhle zápisník, který měl*

---

<sup>25</sup> P. Hůlová: *Čechy, země zaslíbená*; Torst, Praha 2012; str. 150.

<sup>26</sup> detto, str. 166. (Podtrhl M. P.)

<sup>27</sup> detto, str. 153. (Podtrhl M. P.)

*původně zaznamenávat jen můj pracovní život, protože zákaznice se mi občas pletou, zvlášť když mění dohodnuté termíny, je najednou – nevím čím vlastně.*<sup>28</sup>

Její vyprávění tedy postrádá atmosféru zaznamenávaného spontánního vyprávění, ale máme co do činění s komponovaným, stylizovaným textem. Styl vyprávění bych zde neoznačoval jako *proud vyprávění*, jako tomu bylo v předešlé analýze románu *Paměť mojí babičce*, ale spíš jako promyšlené, stylizované a plánované vyprávění. Kdyby v románu nechyběla datace, měl by mnohé společné s pamětmi nebo deníkovými záznamy. Napovídala by tomu osnova i výstavba samotného narativu: chronologicky odvíjející se příběh pobytu dvou emigrantů, kteří opustili svou rodnou zemi kvůli špatným pracovním podmínkám, doplněný mnohými myšlenkami, postřehy a názory na konkrétní události. Realnost vystavěného prostoru by mohla poukazovat ke snaze nastínit nepřívětivý přístup Čechů k Ukrajincům, o kterém se v dnešní době často hovoří.

Markéta Kittlová upozorňuje na umnou práci s jazykem, který má napodobovat ne zcela dokonalou češtinu Ukrajince pobývajícího krátce v česky hovořícím prostředí<sup>29</sup>. Tomuto názoru by odpovídali krátké, jednoduché věty, které jsou někdy i neobratně (místy až primitivně) vystavěné (*Takže špína na chodbách to ani náhodou.*<sup>30</sup>) a výběr jednoduššího lexika s minimem frazeologických spojení. Tento rys mi však při vnímání textu nepřišel tak výrazný, neboť mi připomínal mluvu jakéhokoliv člověka, který se nechce pouštět do složitých větných konstrukcí a radši volí jednodušší vyjadřování a je irelevantní, jestli je rodilým mluvčím či nikoliv.

### 3.4. Čas

Jak už bylo uvedeno, vypravěčka koncipuje své vyprávění jako vzpomínky. Popisuje události, které se odehrály v minulosti a jsou nyní zpětně zaznamenávány a reflektovány. Tyto události jsou líčeny chronologicky, až na určité pasáže, kdy se vypravěčka retrospektivně vrací k událostem, které předcházejí samotnému vyprávění, tedy dětství a mládí strávené na vesnici. Vzpomínání má funkci vysvětlující - vzpomínky vysvětlují čtenáři, proč došlo k situacím, které jsou právě popisovány. Na příklad jeden z retrospektivních příběhů čtenáři odkrývá seznámení Olgy s Olehem nebo okolnosti, které

---

<sup>28</sup> detto, str. 74.

<sup>29</sup> M. Kittlová: *Petra Hůlová: Čechy, země zaslíbená*; literatura, 8. 10. 2012 (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/30623/hulova-petra-cechy-zeme-zaslibena>)

<sup>30</sup> P. Hůlová: *Čechy, země zaslíbená*; Torst, Praha 2012; str. 66.

je přiměly k tomu, aby opustili Ukrajinu a hledali si práci v České republice. Jiným příběhem se zase vypravěčka snaží na příkladu z Olehovy minulosti (dětství strávené v dětském domově) zdůvodnit jeho jednání ve stresových situacích.

Jak bylo naznačeno v první části, autorka se vrací stylem románu k typu vyprávění konkrétní osoby, zdánlivě obyčejné, která svůj příběh prezentuje citlivým vyprávěním, prostoupeným vnitřními monology a postřehy. K podobnému tématu způsobu výstavby narativu se autorka vrací ještě v jiných prózách, nikde ale už neopakuje téma, jaké prezentuje právě zde, tedy zachycení prožívání osoby, která se přestěhuje z rodné vesnice do cizího státu a prakticky bez jakýchkoliv prostředků si zde musí najít ubytování, práci a co nejdříve vytvořit prostředí, do kterého by si mohla ze své vesnice přivést dceru.

Neměli bychom zaměňovat tento román s variací na sociologickou studii, jak jsou někdy díla Petry Hůlové posuzována, v tomto případě se zaměřující na život Ukrajinců u nás a na jejich motivaci k opuštění země. V próze se autorka nezaměřuje na to, co předcházelo emigraci, co se na Ukrajině dělo před příchodem. Zabývá se jenom životem v nové zemi, snahou vyhledat si slušné, prosperující zaměstnání a vztahy mezi postavami na rovinách krajan-krajan a krajan-cizinec. Tyto tři oblasti jsou však vystavěny tak, aby vše působilo jako přirozené, nenásilně plynoucí vyprávění, v jehož popředí jsou opět mezilidské vztahy.

Smyslem *Čech, země zaslíbené* není realisticky ukázat život určité minority v cizí zemi, ale vztahy mezi lidmi (mezi krajaný, krajanem a cizincem nebo blíže mezi rodinnými příslušníky či přáteli), a to, že se tak děje v prostředí ukrajinské menšiny v České republice, je jen strategicky zvolené prostředí, do kterého je zasazen mnohem důležitější specifický příběh určité postavy.

## 4. Přes matný sklo

### 4.2. Příběh

Čtvrtá próza je opět spíše sondou do vnitřního světa postav pomocí nepřetržitého proudu vnitřních monologů než líčením příběhu s jasným dějem. *Přes matný sklo* je textem vystavěným na pohledu dvou vypravěčů, matky a syna. Příběh nepředchází žádný úvod a neuzavírá ho jasně daný konec. Čtenář je vržen do proudu vnitřních monologů a útržkovitých popisů událostí a postav, z kterých si je ale možné postupně vystavět jistý ohraničený příběh. Tento zrekonstruovaný příběh ovšem musíme poskládat složité z různých výpovědí, které jsou čtenáři předkládány zpřeházeně a náhodně. Podobným způsobem, jako bychom se pokoušeli zrekonstruovat životní příběh člověka přes jeho myšlenky, vzniklé v jednom okamžiku.

Popisované události nejsou tedy chronologicky uspořádané. Líčené události se nepravidelně střídají s postřehy, myšlenkami, úvahami a hodnoceními, které jsou nezřídka rozváděny takovým způsobem, že naprosto odbočují od tématu, který byl ještě před chvílí vypravěčem sledován. Vše si tedy čtenář musí sestavovat postupně a podobně jako při skládání obrazce z jednotlivých kamínků čekat, kdy určitá událost v příběhu získá svůj začátek, konec, popřípadě vysvětlení. Ivan Adamovič prózu dokonce popsal tak, že se jedná téměř o proud vědomí, kdy nejsme svědky dějů, ale pouze vzpomínek na ně.<sup>31</sup> Já jsem však přesvědčen, že zrekonstruovat určitý příběh možné je, lze ho vyvodit z jednotlivých monologů.

Pořádek vyprávění je takový, že nejdříve se ke slovu dostává vypravěč-syn Ondřej, který je vystřídán matkou, jejíž vyprávění tvoří rozsáhlejší prostřední část prózy, a vše nakonec uzavírá opět syn. O synovi Ondřejovi se dozvídáme, že propadl alkoholismu, nemá stálé zaměstnání, rozvedl se se svou ženou a nevidá se se synem. A právě tato změna matku trápí a ve svém monologu se z bolesti nad synem vypovídá, i když vše neustále prokládá informacemi, které tolik s tímto tématem nesouvisejí, jako např. vzpomínkami na matku nebo na své mládí.

Kromě synem se v myšlenkách zabývá také vzpomínkami na vztah své matky a otce, který nevydržel a rozpadl se. V bloudících vzpomínkách pokračuje seznámením se s

---

<sup>31</sup> Ivan Adamovič: *Hůlové pohled přes matný sklo*; Hospodářské noviny, č. 181, (15. 9. 2004), str. 9.

manželem, vypravuje i o svém současném životě, ve kterém si našla novou zábavu – meditaci a společnou psychoterapii, do nichž vkládá naděje vnitřní vyrovnanost a celkově spokojený život.

Mimo určité specifické epizody, na které je vzpomínáno (jako na příklad časté návštěvy Ondřeje u otce v práci nebo matčina návštěva snachy v jejím zaměstnání) se toho ani o postavách více nedočteme. Próza začíná Ondřejovými úvahami nad osudy člověka, do příběhu samotného nás pouští až o několik řádek níže popisem prostor, ve kterých se během svého uvažování právě nachází: *Já o tom jenom čtu a pak sedím doma, čekám na telefon a chodím mezi dvěma místnostma. Na ulici chodí sem tam lidi, válí se v potocích, který se slejvaj na přechodech a u vchodu do obchodního domu. Hlučí to.*<sup>32</sup> Až později je představena nějaká postava (*Někdy na schodišti potkávám paní Petrofovou. Projde rychle kolem s nosem v kapesníku. Zahuhlá do něj pozdrav a pak slyším přes stěnu hádku.*<sup>33</sup>) a druhá nejdůležitější postava prózy ještě později (*Matka vždycky říká, že hlavní je pro ni mů štěstí. Že šťastná bude, když budu já. Donedávna pracovala jako účetní v jednom velkém podniku. Ted' mi vypráví o svých terapeutických víkendech.*<sup>34</sup>). Chybí zde tak jakákoliv expozice, uvedení čtenáře do příběhu nebo představení vypravěče či postav. Příběh zkrátka začíná v nějakém blíže nedefinovaném okamžiku, jehož důležitost pro celý příběh není úplně jasná.

Stejně tak je pracováno i se samotným závěrem. K závěru se blíží Ondřejovy úvahy o tom, jak by mohl zlepšit svůj život – uvažuje o možnosti najít si opět zaměstnání a obnovit svůj vztah s bývalou manželkou Marií. Tyto myšlenky, které by mohly vypovídat o optimistickém zakončení celého příběhu, jsou ale přerušeny méně optimistickou pasáží: *A pak to zase vidím. Marii v pláči a přepážkami oddělený kóje s kompjútrama a říkám si, nenech se zlákat, ještě jim ukážeš.*<sup>35</sup> Když zvážíme, že celou dobu trvání narativu Ondřej práci nemá a ke zlepšení vztahu s Marií nedošlo, k čemu vlastně příběh celou dobu směřoval? Stejně tak se příběh (ne)rozvíjí i u Ondřejovy matky. Nikam se děj neposouvá. To by mohlo také znamenat, že stejně jako v případě *Umělohmotného třípokoje* se nám předkládá opět spíše sbírka úvah dvou osob-vypravěčů, ovšem s tím rozdílem, že úvahy a

---

<sup>32</sup> P. Hůlová: *Přes matný sklo*; Torst, Praha 2004; str. 10.

<sup>33</sup> detto, str. 11.

<sup>34</sup> detto, str. 14.

<sup>35</sup> detto, str. 126.

vzpomínky jsou ryze soukromého charakteru a nejsou adresovány žádnému potenciálnímu čtenáři.<sup>36</sup>

#### 4.2. *Existenty*

Kromě dvou vypravěčů, kteří se stávají zároveň i postavami ve vyprávění druhého vypravěče, se setkáváme s několika dalšími postavami. Nejvýraznější a nejdůležitější jsou postavy, na které je nám umožněno nahlížet z pohledu obou vypravěčů, tedy z dvou rozdílných úhlů, a těmi jsou rodinní příslušníci: rodiče vypravěčky-matky, její manžel a snacha Marie. Ostatní postavy do příběhu vstupují jen sporadicky a není jim věnována větší pozornost (např. kolegyně z práce nebo terapeut). Zaměřím se tedy spíše na výše vyjmenované postavy, které mají pro vyprávění větší význam.

U těchto postav je opět popisováno jednání, méně ale jejich povaha, jejíž charakteristika je nechána opět na čtenáři samém. Můžeme sice postavu manžela charakterizovat jako málomluvného, disciplinovaného muže a matku vypravěčky jako starší ženu opuštěnou ke konci života mužem, kterého milovala, a žijící teď ve vlastním světě zaměřeném na práci a čtení literatury ve francouzštině. K tomu ostatně získáváme mnoho materiálu z obou vyprávění. Ale s přímou charakteristikou se nesetkáme. (Ani Ondřej, evidentně troska a alkoholik, která se vědomě odmítá zapojit do běžného života a nechá si od matky přispívat na živobytí, v matčině vyprávění není hodnocen negativně, nýbrž jen soucitně.) Vše tak odpovídá zcela intenci běžné řeči člověka, který, když o svých blízkých vypráví, zaměřuje se jen na jejich jednání a chování, ale jejich povahové rysy nehodnotí.

Prostory také v této próze odpovídají obecným reálným místům – je to byt vypravěččiny matky a vypravěčky samotné, o kterých vypráví především vypravěčka-matka. Obydlí, ve kterém žije Ondřej, není blíže specifikováno. Občas se jako čtenáři dovídáme o jeho vybavení, jako je třeba množství knih, které vypravěč vlastní. Velkou roli také hraje zaměstnání Ondřejova otce – blíže neurčený výzkumný ústav. Nevíme však, čím se tento ústav zabýval, ani jaké postavení v něm otec měl. Pro Ondřejovo vyprávění to pravděpodobně není důležité. Jak už jsem zmínil výše, vyprávění není evidentně nikomu adresováno, tudíž pro vypravěče není podstatné uvádět věci do souvislostí, vysvětlovat a

---

<sup>36</sup> Ivan Adamovič má na význam závěru prózy jiný názor: *Kdejaký odstavec je minipříběh s pointou, čímž jako by se vynahrazuje absence nějakého závěru knihy jako celku*. (Ivan Adamovič: *Hůlové pohled přes matný sklo*; Hospodářské noviny, č. 181, 15. 9. 2004, str. 9).

popisovat. Naopak je pro Ondřeje důležité vyzdvihnout význam vzpomínky na noční směny svého otce, kterých se zúčastnil a které představovaly jedinečnou možnost si s otcem povídat a lépe se navzájem poznat. Ostatní, jako je název institutu, pozice otce anebo datace, kdy k těmto událostem docházelo, a tehdejší věk obou, už není pro vypravěče vůbec podstatné.

Podobně se vypravěči nezabývají popisem dalších prostor, ve kterých žijí. Občas se vyskytne zmínka o knihovně nebo o balkónu. Většinou je tato zmínka jen velmi okrajová a důležitější se jeví význam události, která se právě v prostorách odehrává nebo kdysi odehrála<sup>37</sup>.

#### 4.3. Vyprávění

Jak už bylo řečeno na začátku, dominantní úlohu v celé próze hraje akt vyprávění a vypravěči. Ne příběh, ale vyprávění zabíhající porůznu od jedné události ke druhé, sledující vlastní logiku. Výsledkem je vyprávění prosycené úvahami, myšlenkami, hypotézami a názory, které nerespektují přehlednost.

Podobně se vypravěči nezabývají ani tím, zda by měly být představeny ostatní postavy příběhu a zda by mělo být uvedeno, proč v příběhu hrají právě významnou roli, a umožnit tak čtenáři, aby se v příběhu (lépe) orientoval. Příběh tak vytváří dojem neuspořádaných proudů myšlenek, které asociují člověku v mysli každou chvíli – pouze jsou v próze zaznamenány, vyjádřeny slovy. Více ale s nimi pracováno není, tak jak je obvyklé u jiných vypravěčů, kteří se k událostem vrací, popřípadě mohou předpovídat nějakou událost, která má ve vyprávění teprve přijít a být vyprávěna.

Jaký jazyk tito osobní vypravěči k výstavbě svých vnitřních monologů používají? Ve stejném duchu, v jakém je vyprávění koncipováno, tedy ve formě vnitřního rozmlouvání a uvažování, také jazykem je zde dosahováno dojmu autentičnosti, dojmu probíhajícího přemýšlení. Jazyk je tak nespisovný, prostoupený hovorovými výrazy, a vyjádření jsou jednodušší. Jevy jsou pojmenovávány běžnými výrazy, vyjadřování je však občas ožívováno pestrými přirovnáními (*Nejdřív jak stěna z mýdlový bubliny a pak jak okno podmořský ponorky, dva oddělený světy. Jako kosmonauti ve skafandrech, jak lidi, co*

---

<sup>37</sup> Štěpánka Pešková ještě upozorňuje na význam náhledu na události z pohledů nejen dvou generací, ale i z rozdílného pohledu muže a ženy. (Š. Pešková: LitEnky, č. 2/12, ročník 2004/2005 - <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-705>.)



se navzájem snesou a to je všechno.<sup>38</sup>) a zajímavými metaforickými slovními spojeními (*Na koberci tančej stíny a nad nima se v pruzích leskle mihotaj hejna prachu. Skáču očima po hřbetech v polici a čtu si názvy všech těch knih, co jsem přečetl i ne. Na stole špinavej talíř se zbytkem včerejších špaget, na kteréj přilítává první dopolední moucha. Jak ona se v těch chvílích cejtim slabej.*<sup>39</sup>). Vyjádření je tak na jednu stranu jednoduché, civilní a takové, jaké bychom očekávali od autentického zaznamenávání myšlenkových pochodů. Na druhou stranu je však vyjádření obrazné a vypovídá o nápaditém a umělecky laděném vyjadřování vypravěčů, které je spíše v rozporu s jejich naznačenou povahou (kancelářská pracovnice a alkoholik, o kterých nevíme, že by se zabývali uměleckou tvorbou - kromě naznačené Ondřejovy záliby ve čtení).

Samotná syntax je také zde spíše chudší. Vypravěči pro zaznamenání svých myšlenek používají většinou věty jednoduché. Také v textu pokládají otázky. Buďto jsou to otázky přímé (*Prach v policích byl vidět i od stolu. Co tu vlastně celý dny dělá?*<sup>40</sup>), nebo nepřímé (*Může někoho napadnout, že máma jsem já? Máma půlročního, co mu rostou zuby?*<sup>41</sup>), na ani jeden z typů otázek vypravěč neočekává odpověď a kladou je tak spíše sami sobě.

Takto tedy ani vlastní vyjadřování vypravěčů a tvorba jejich vlastního vyprávění nevybočuje z dojmu zaznamenávaného myšlenkového procesu, podobně jako práce s postavami a prostorem. Jazyk vypravěčů a celkový styl této prózy tak umožní čtenáři, aby se mohl dívat na osud určité osoby jejím vlastním pohledem. Ivan Adamovič tento proud myšlení dokonce přirovnává k neodbytnému *brebentění, které nám zůstane v hlavě, když se dobře zaposloucháme do ticha.*<sup>42</sup>

Na straně 102 se ale objevuje zvláštní formulace vypravěče Ondřeje, která po líčení toho, jak dělal svému otci společnost na jeho noční směně, uzavírá úvahy: *Ted' je večer a vedle mě ležej dvě vypitý flašky. Jinak bych takhle nemluvil. Jen se sám sebe snažim dojmout, abych se moh chytnout nějakýho začátku. Dětství, kdy všechno bylo pěkný. Malýho nadšenýho kluka, co je dávno mrtvej a třeba tu ani nikdy nebyl.*<sup>43</sup>

Jak to tedy s rolí vypravěče doopravdy je? Jedná se o vypravování sestavené jen z vnitřních monologů, jak by to tomu odpovídal styl celého vyprávění? Nebo skutečně přes

<sup>38</sup> P. Hůlová: *Přes matný sklo*; Torst, Praha 2004, str. 64.

<sup>39</sup> detto, str. 113.

<sup>40</sup> detto, str. 46.

<sup>41</sup> detto, 32.

<sup>42</sup> Ivan Adamovič: *Hůlové pohled přes matný sklo*; Hospodářské noviny, č. 181, (15. 9. 2004), str. 9.

<sup>43</sup> P. Hůlová: *Přes matný sklo*; Torst, Praha 2004; str. 102. (Podtrhl M. P.)

velkou neuspořádanost a spontánnost vyprávění vypravěč své myšlenky někomu svěřuje, předpokládá někoho, komu je adresuje? Mohlo by se zde jednat i o nespolehlivého vypravěče, kdy autorka prózy nechává svého čtenáře v nejistotě, jak má charakterizovat vypravěče a jeho celkovou úlohu ve vyprávění, protože touto větou celý dojem z vyprávění narušila. Přes tuto kontextově vybočující větu se však přikláním k tomu, že dané dílo je jeden velký monolog, který vedou vypravěči, bez ohledu na možného čtenáře a s tím spojenou potřebou své vyprávění uvést a ohraničit jasně daným začátkem a koncem.

#### 4.4. Čas

Jak už jsem poznamenal, charakterem se tato novela přibližuje spíše sbírce úvah a vzpomínek. Čas narativu ale odkazuje k času přítomnému. Vypravěči představují své myšlenky a pocity v přítomném okamžiku, čemuž napovídají stylistické prostředky, jako příslovce času a slovesný čas: *Kdyby se ted' někdo zeptal mě, jen místo kytek s křížovkama řeknu knihy s céděčkama, a je to. Kdybych měl alespoň něco z toho jejího přesvědčení. Nevím, jak to říct*<sup>44</sup>.

Naopak čas vyprávěných událostí, na které je vzpomínáno, je situován do minulosti: *Přišli jako pár. Seděli jsme s Jiřím za stolem a pak vešli, ona za ním, a dvěma prstama se při tom drželi.*<sup>45</sup>

Také čas tedy odkazuje k navržené domněnce, že próza je vyprávěna formou okamžitě zaznamenávaných myšlenek, postřehů a názorů, které jsou všechny neoddělitelné od návratů k minulým událostem, tedy ke vzpomínkám. Josef Chuchma upozorňuje i na zvláštní vztah obou vypravěčů k času, jako k prostředku, který jim bere životní síly. I když je oba dělí velký časový odstup, vnímají čas jako nikoliv *možnost, natož dar, nýbrž už hlavně prokletí, zátěž, balík, který je třeba nějak a někam přemístit, spotřebovat, ošálit.*<sup>46</sup> Dovolím si nesouhlasit s tím, že by tento motiv byl ve vyprávění dominantní, jedná se však o fenomén moderní doby, který se nevyhnul ani hlavní protagonistům a který autorka ve svém románu zpracovala (matčiny reflexe, snaha „omladit se“, Ondřejovi úvahy o tom, co ve svém životě dokázal).

---

<sup>44</sup> detto, str. 112. (Podtrhl M. P.)

<sup>45</sup> detto, str. 80.

<sup>46</sup> J. Chuchma: Petra Hůlová – Přes matný sklo, Mladá fronta, 10. 9. 2004 ([http://knihy.kvalitne.cz/recenze/hulova\\_sklo.html](http://knihy.kvalitne.cz/recenze/hulova_sklo.html))

Snažil jsem se na této kapitole poukázat na jednu z možností, jak Petra Hůlová pracuje s prózou v přímé řeči. Zatímco v jiných románech nechává své postavy vyprávět ucelený, ohraničený příběh, v této próze nacházím opak. Autorka tak nechala čtenáře nahlédnout do myšlenek dvou nevýrazných lidí, aniž by poukazovala na něco specifického, čeho by si čtenáři měli všimnout. K tomu, zda tuto strategii Hůlové ještě zopakovala nebo jakým způsobem se vyjímá v její celkové literární práci, se vyjádřím v závěrečné kapitole.

## 5. Cirkus Le Mémoires

### 5.1. Příběh

V další próze, na kterou se chci zaměřit, je intenzivně pracováno s motivy přistěhovalectví a se vztahy mezi různými národnostmi a etniky, jichž je v tomto textu opravdu mnoho. V předchozích prózách autorka sledovala příběh jedné osoby, popřípadě více osob, které ale měly přesně vyhraněný prostor, a teprve když dovyprávěla jedna, začala své vyprávění ta druhá. V tomto příběhu je pozornost vypravěče soustředěna na několik postav a přebíhá z vyprávění o jedné postavě na druhou mnohem dynamičtěji a bez výraznějšího předělu. Toto „přeskakování“ od jedné postavy ke druhé vystavěl vypravěč pozoruhodným způsobem a dokonce v jedné části osudy postav uzavřel do symbolického kruhu.

První postavou, se kterou se čtenář setkává a od které lze celý příběh odvíjet, je Tereza - Česka, jež někdy po roce 2000 přijíždí do New Yorku, aby si zde vybudovala kariéru jako fotografa. Ubytuje se u strýce Rudolfa, který ve Spojených státech amerických žije již dlouhá léta. Náhodou se seznámí s Ramidem, emigrantem, který do USA odletěl za lepším životem z blíže neidentifikovatelné muslimské země ležící ve střední Asii.

I on sem kdysi přijel za svým strýcem (Charilem), který opustil rodnou zemi. Od strýce a jeho rodiny však tajně jedné noci prchl se svými bratřenci Karimem a Mikem do Chicaga, kde mladíci doufali, že se dostanou do prestižního basketbalového týmu. V Chicagu se od bratranců Ramid odpoutal a po krátkém cestování napříč Státy a krátkým životem bezdomovce si pronajal byt v New Yorku a seznámil se s Terezou.

Tyto dějové linky bychom mohli označit za hlavní příběh, za jeho jádro – tedy příběh Terezy, která se seznámí s Ramidem a poslouchá jednoho podvečera jeho vyprávění. To ovšem není jediný příběh, který autorka sleduje a pomocí nezvýrazněného přechodu a bez vyznačení, jakým by mohly být například nové kapitoly (kapitoly jsou v celé próze jen dvě, označené pouze číslovkou, ty však nevyznačují významnější předěl ve vyprávění), rozvádí i příběhy dalších a dalších postav, jichž se vyprávění Ramida (a v případě Terezina vyprávění i strýce Rudolfa) dotkne. Kromě Ramidova osudu poznáváme i osud Charila, který se do státu dostal tak, že se kdysi přidal k francouzskému

cirkusu *Le Mémoires*, který sdružoval umělce-artisty z různých zemí (zvláště z těch, které západní svět považoval za nesvobodné). Tento cirkus se doplaval do Spojených států, kde se ale po nedokončené sezóně rozpadl – Charil zde však zůstal a oženil se s Američankou.

Vedle příběhů Charilovy manželky Mary a dětí Karima, Mikeho a Nily tvoří velkou část příběhu líčení osudů Charilovy rodiny žijící v rodné zemi – sestry Suly, její dcery Adgary a zetě Hafírama a dokonce i Taury, tajemné ženy, která mladou Sulu učila rozvíjet jasnovidecké nadání ve své „pevnosti“. (Čtenář se dozvídá, že shodou okolností je Taura také matkou Sulina manžela Sehila, kterého dokonce počala se samotným Suliným otcem – jedná se tak také o Charilovu příbuznou.)

Osudy postav se v jednom okamžiku protínají ještě v jiném spojovacím místě, než je příběh přátelství Terezy a Ramida. Tímto místem je příběh majitele cirkusu Jacquese a artisty Vincenta, kteří se po krachu cirkusové show vydávají do New Yorku a najdou si zaměstnání jako údržbáři v Central Parku. A právě tyto dvě postavy pomohou Rudolfovi, když mu jako nově příchozímu zprostředkují stejnou práci a spřátelí se s ním. Druhým propojením je okamžik, kdy se Tereza seznámí s umělci Rocem a Eranem, jejichž sousedem je právě Mike, s nímž se dá do řeči. Jeho příběhu však není věnována pozornost, nefunguje zde tedy nastíněný princip představování určitých postav, kdy se přechází od popisu jedné postavy k druhé.<sup>47</sup>

Touto synopsí jsem se snažil představit základní vypravěčskou strategii, kterou Petra Hůlová v tomto románu uplatňuje, a to vystavět a postupně sledovat příběhy mnoha postav z různých koutů světa – od Evropy, přes Asii po Spojené státy americké. Svým vyprávěním se pokouší zprostředkovat možnost nahlédnout do nitra lidí, kteří mohou být lidmi, se kterými se můžeme kdekoli potkat. V *Cirkusu Le Mémoires* se u každé postavy vypravěč jen zastaví, na chvíli se spokojí s jejím unikátním příběhem, aby se pak plynule přesunul zas do nitra jiné postavy.

Rámec celého příběhu tvoří krátká epizoda, která začíná okamžikem, kdy se Tereza seznámí s Ramidem a o tomto seznámení retrospektivně vypráví, a končí setkáním Ramida s Adgařinou rodinou na letišti.

Tereza Žáčková celý příběh charakterizuje takto: *Příběh plyne přirozeně (možná by bylo lepší říct „příběhy plynou“), často na asociativním principu, kdy se od jedné myšlenky, události nebo vzpomínky volně, třeba jen navázáním na jediné slovo, jediný*

---

<sup>47</sup> Jako třetí setkání a zároveň propojení postav lze považovat i krátké setkání Ramida s Rudolfem v Central Parku, kde se dají do řeči. Stejně ale jako setkání Terezy s Mikem je nepovažuji za cyklické propojení, neboť ani spojení Tereza-Mike, ani Rudolf-Ramid nestojí na opačných koncích „řetězce“ představovaných postav.

*obraz, přechází k další: "Dívala se, jak nastupujou a vystupujou, jako by listovala fotkama National Geographic a sama tam byla taky. V kolonce modrookejch, co nepřezijou dvaadvacátý století." (s. 32). Potíž je v tom, že kvůli onomu výrazně asociativnímu principu působí text nevyrovnaně. Nejde pochopitelně o to, aby každá z postav měla vyhrazenou svou kolonku a jednotlivé části byly narysovány s geometrickou přesností, jenže na druhou stranu – vše je libovolně zaměnitelné. Zdá-li se, že vlastně nezáleží na tom, kdy se kamínky v mozaice „prostřídají“, kdy se načne další skládaná řada, kdy se vyprávět začne a kdy přestane, a dokonce jestli se začne nebo přestane, pak se po určité době stává vyprávěním „o ničem“, což nastoluje otázku, proč se vlastně mluví, a to přesto, že taková výstavba je do určité míry logická – vždyť se jedná o „cirkus vzpomínek“, a přesto, že ono „nic“ je jedním ze základních momentů, ukazujících se při každé možné příležitosti.<sup>48</sup>*

Takto T. Žáčková vyzvedla podstatný rys celého díla (a potažmo většiny děl Petry Hůlové) a tím je určitá absence pravidel střídání pásem jednotlivých postav. Jak už jsem popsal, postava si bere slovo v okamžiku, kdy jiná svůj příběh ukončí, a neexistuje žádná návaznost nebo pravidla předávání slova. Vypravěčova pozornost se přesune k jedné postavě, jejíž příběh vyličí do hloubky, a následně příběh v nepředvídatelném okamžiku opustí a pozornost přesune na jinou postavu. To může působit značně zmatečně. Na druhou stranu tato strategie dotváří určitou dynamičnost a těkavost celého vyprávění.

## 5.2. Existenty

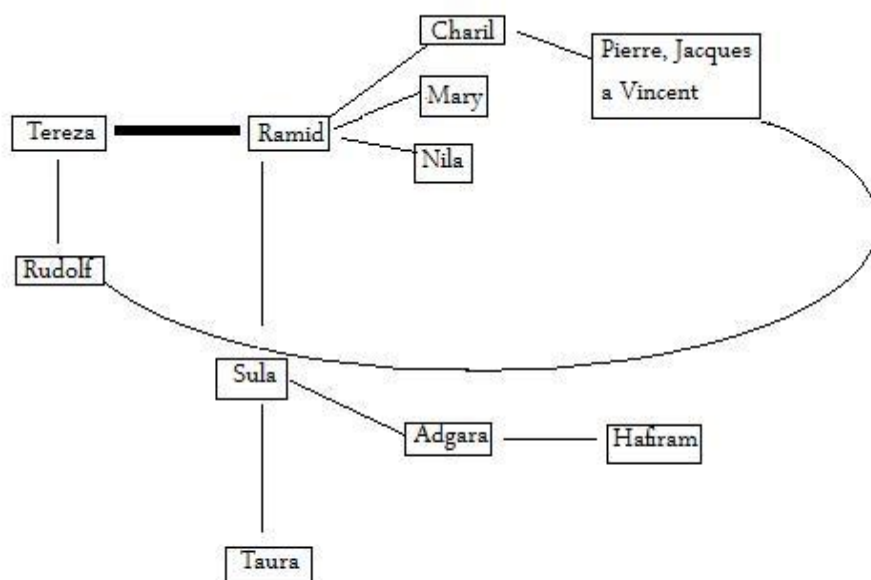
*Cirkus Le Memoires* je doslova přeplněn postavami. Děj románu je vystavěn cele na setkávání postav a na hledání toho, co mají dané postavy společné. Nejdříve je představena jako první postava Tereza a poté se pozornost přesouvá i k ostatním postavám, kterým se vypravěč rozhodl věnovat pozornost.

Žádná postava nezačne v románu vystupovat bez předchozí expozice. Pravidlo pro objeovávání se postav je, že nejdříve je postava představena objektivně vypravěčem nebo subjektivně zabarveným nazíráním postavy, se kterou je nově představovaná postava v kontaktu (viz obrázek 1 na následující straně). Jako příklad uvedu Terezina strýce Rudolfa, u kterého bydlí. Ještě dříve než se vypravěč zaměří na jeho osudy, jako čtenáři se dozvídáme základní věc – tou je vztah, který postava zaujímá vůči Tereze, status strýce,

---

<sup>48</sup> T. Žáčková: Hůlová, Petra: *Cirkus Les Mémoires*, literatura.cz (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18247/hulova-petra-cirkus-les-memoires>).

bratra Tereziny matky. Dále je čtenář seznámen s tím, kde postava bydlí, což je subjektivně hodnoceno Terezou (starý nehezky dům v nevábné newyorské čtvrti), jak postava vypadá a jak jedná (nedbale oblečený podivín, v jehož přítomnosti se Tereza necítí dobře – rozhodně ne jak by se měla cítit s oblíbeným příbuzným). Nakonec dochází i k nějaké události, kterou může vylíčit nadosobní vypravěč (v tomto případě je to situace, kdy Rudolf Terezu nezvykle pohostí ohřátou konzervou, nebo moment, kdy Tereza najde plátna, která kdysi Rudolf namaloval, a zjišťuje tak, že k umění tihne stejně jako ona). Poté Tereza odchází k obhlídce města a v tom okamžiku se pohled vypravěče (přes Rudolfovo rozjímání nad pracemi Terezy) přesune na Rudolfův vnitřní monolog a anticipující pohled do minulosti, kdy Rudolf emigruje během dovolené v Jugoslávii.



**obr. 1.** Schéma vztahů mezi jednotlivými postavami, jejichž mikropříběhy dostávají v próze prostor.

Vždy je tedy pro vypravěče důležité představit čtenáři postavu ve vztahu k postavě, která je nám již známá, a pak teprve vylíčí mikropříběh této nové postavy.

Postavy jsou obecně charakterizovány třemi způsoby: svým jednáním, svými myšlenkami či vnitřními monology a pohledem vypravěče. Pro charakteristiku je nejdůležitější, zda je tato charakterizace provedena vypravěčem, který nahlíží pohledem některé postavy. Takto je čtenáři na příklad charakterizována Celerína Charilovým pohledem: *Bláznivou ženskou, co se ho chytla. V baráku, co kolem něj skoro každý den*

*procházel. Někdy mu to na celý tejdny vypadlo z hlavy. Že tam sedí. Byla tam furt. Bláznivá ženská, co si hrála na jeho špatný svědomí.*<sup>49</sup> Na tomto příkladu lze vypořádat, jakým způsobem se může prolínat vnitřní monolog s okamžitým pozorováním dané postavy, tedy dva způsoby charakteristiky postav.

V uvedeném případě je evidentní subjektivní pohled Charila, který si sám pro sebe označil Celerínu přiléhavými přídavnými jmény, plynoucími z jeho zkušenosti s ní. V jiných pasážích je patrnější hodnocení samotné postavy, propojené dokonce s úvahami, jako na této ukázce charakterizující Nilu: *Neměla odstát uši jako Lil, ani náběh na iksový nohy jako Beth, ale stejně by s nima měnila. Pořád je to totiž o moc lepší než bydlet v Bronxu. Protože říct na Manhattanu, že bydlíte v Bronxu, znamená, že se vás už nikdo dál na nic neptá, a kdyby Nila řekla, že pořádá párty s ohňostrojem, balónkami a tombolou, ve třídě by z toho byli asi pořádně překvapení. Ale přesto byla ráda, že chodí do soukromý školy a ne s Karimikem a Mikem na státní. Vždycky je lepší být s těma z lepších rodin než jednooká mezi slepejma. A ona byla navíc hezká a za to by některý nafoukaný nány ze třídy daly všechny své vejlety na Floridu a načínčaná malý psy, co nosily po kabelkách, a permanentky do hip fitnesscenter, co měly od svých pěstěných anglosaskejch otců, co by jim Charilova četa vygruntovala celej byt, kdyby se na place desátýho exitu někdy ukázali.*<sup>50</sup>

Vedle vnitřních monologů je ojediněle zaznamenávána i řeč postav, kterou pronášejí, a to ve formě nevlastní přímé řeči. Celkově lze ale říci, že o tom, co postavy pronášejí, informuje hlavně vypravěč a důraz je kladen především na pásmo řeči, které postava pronáší ve své mysli a reflektuje svět a dění kolem sebe.

Postavy jsou většinou těsně svázané jedna s druhou a pro vyprávění je důležité, aby jedna postava tu druhou nějakým způsobem v příběhu prezentovala. Z toho důvodu často využívá vnější a vnitřní charakteristiku, která je v próze poměrně frekventovaná (na rozdíl od děl Petry Hůlové, kterými jsem se zabýval doposud). Otázku specifického jazyka jako prostředku další charakteristiky postav zatím vynechám a vrátím se k ní, až se budu zabývat vyprávěním a vypravěčem.

Prostředí v románu předně vychází z reálně existujících míst, jako je americké velkoměsto New York s čtvrtěmi Bronx nebo Manhattan nebo francouzské hlavní město Paříž. Tato reálná místa ovšem tvoří jen rámec, specifická místa, jako byty postav a obecně místa, kde se pohybují, se už reality držet nemusí. Jinou kategorií tvoří geografické názvy,

<sup>49</sup> P. Hůlová: *Cirkus Le Mémoires*; Torst, Praha 2005; str. 139.

<sup>50</sup> detto, str. 95.



kteře mají určitá reálná místa pouze evokovat. To jsou geografická místa, spojená se zemí původu Ramida. Města jako Báfus nebo Síba slouží jako prostředek evokace některé ze zemí střední nebo západní Asie s radikálním islamistickým politickým režimem. Na rozdíl tedy od předchozích geograficky určených míst (k nimž můžeme zařadit i Prahu nebo Ostravu v souvislosti s postavou Terezy), místa Ramidova rodiště jsou spíše místa obecně typizovaná.

Pro mikropříběhy, jako ten Charilův nebo Ramidův, který je v próze nejvýraznější a zabírá také nejvíce místa, je navíc příznačný topos cesty. Tyto postavy jsou neustále v pohybu. Lze je zachytit v neustálém přesunu – od rodného státu po různé oblasti Spojených států amerických. Nejexplicitněji je tento topos popsateľný na příběhu Ramida, který poté, co odejde z Charilova domu cestuje po různých amerických městech, nikde však nezůstává nastálo a různými dopravními prostředky a způsoby neustále mění prostory. (Charilova výměna prostorů není tak výrazná, avšak i u něj lze sledovat změnu prostoru, kterou realizuje díky cirkusu, který ho zaměstná.)

Prostorům je vypravěčem věnována pozornost, jen když je pro děj nějakým způsobem důležitý. Například se mnoho dovídáme o tom, jak vypadá Charilův dům, ve kterém je Ramidovi vyhrazena kuchyň, kde žije velmi nepohodlně, a až teprve po delší době je mu na přání Nily vyhrazen samostatný pokoj. Tento popis zde má místo, aby symbolicky a plasticky vyjádřil stísněnost, kterou Ramid pocíťuje v cizí, neznámé zemi u strýce a jeho rodiny, kterou nikdy předtím neviděl, a změnu, ke které dojde poté, co je Ramid uznán jak součást této rodiny. Stejně tak je dopodrobna popsán byt Rudolfa, aby byla vyjádřena stísněnost, kterou pocíťuje Tereza při první návštěvě u svého podivínského strýce.

Naopak bydliště Suly není popsáno skoro vůbec, i když by možná bylo z důvodu exotických reálií čtenářsky zajímavé. Evidentně jsou však v mikropříbězích Suly a její rodiny podstatnější jiné události a jednání postav, které nemají nic společného s prostorem, ve kterých se odehrávají. Vypravěč tak dává nahlédnout do prostoru pouze, když má pro vyprávění nějaký symbolický význam a je nutné charakteristikou prostoru zároveň charakterizovat vnitřní pocity a postoje některé postavy.

### 5.3. Vyprávění

Poprvé se v představovaných prózách Petry Hůlové setkáváme s jiným typem vypravěče, než je vypravěč osobní splývající s určitou postavou příběhu, která čtenáře nejen informuje o dění, ale také přidává vlastní myšlenky, názory nebo postřehy. Zkrátka informuje o svém vlastním, subjektivním prožíváním popisovaných událostí.

V této próze je příběh nahlížen vypravěčem, který stojí vně příběhu. Tento vypravěč zná skryté myšlenky a pocity postav, nahlíží také do minulosti postav. V tomto případě však nelze vypravěče definovat jako nestranného pozorovatele. Vypravěč totiž na příběh nahlíží často právě pohledem postavy, jejíž příběh právě sledujeme. Na příklad takto vypravěč popisuje možnosti postav Karima a Mikeho udělat sportovní kariéru jako basketbalové hvězdy: *V Chicagu hledali nový talenty do basketbalový ligy. Oznámení, co ho našli v Charilovejch novinách, kterýma kromě otce nikdo jakživ doma nelistoval. Osud, no ne? Takhle to přece bejvalo. Kluci, o kterejch nikdo nic nevěděl a každej je měl jen za nějaký chuligány. Dokud to všem těm bilejm šprtům nenatrou, protože si jdou za svým a do ničeho si nenechaj mluvit. A těm, co jim věřili, koupěj domy a auťáky a ty, co je v těžkejch dobách nepodrželi, nebudou ani zdravít, ať jsou, jak chtěj důležitý.*<sup>51</sup>

Na této ukázce chci demonstrovat změnu pohledu nadosobního vypravěče, který nejdříve na příběh nahlíží nezaujatým pohledem vně vnitřního nazírání postavy, aby v určitém okamžiku přebíral její pohled a charakterizoval události jejím způsobem vyjadřování (v tomto případě bychom mohli tuto změnu pozorovat v okamžiku, kdy si vypravěč klade otázku *Osud, no ne?*).

Kromě podobných propůjčování perspektiv mezi vypravěčem a postavou lze v próze vypořádat i výrazné propůjčování pohledů mezi jednotlivými postavami, kdy je jedna událost nahlížena různými pohledy, které se plynule vystřídají během okamžiku: *Jak to bylo dál s Charilem, se Ramid ten den, co Charil na zahradě pod kuchyňským oknem začal vyprávět, se už nedozvěděl. A ani jednoho z nich nenapadlo, že Mary je celou dobu poslouchala horním dílcem okna přes tenký pletivo proti komárům. (...) Věděla to. Věděla, že to, co si oba přejou, je, aby tam vůbec nebyla. Aby je jen zavolala k hotovému jídlu a jinak je nechala bejt.*

*Někdy Mary přišlo, že ve svém vlastním domě nemá žádný spojence. Keye s Mikem nezajímalo nic. Nic, o čem by ona něco věděla, a jakživo za ní nepřišli o něčem si*

---

<sup>51</sup> detto, str. 127.

*popovídat. Pořád čekala, že teprv vyrostou. Že se před ní jednoho dne objeví a zeptaj se, jak se má. Jen tohle jediný.*<sup>52</sup>

V první větě Ramid reflektuje svůj rozhovor s Charilem, který obvykle vedl, ale ten den byl s Nilou v cirkusu, takže rozhovor byl přerušen. Poté nás nadosobní, nezaujatý vypravěč upozorní, že Charilův a Ramidův rozhovor vyslechla Mary (která nevidí ráda, když se oba muži v její domácnosti baví svým jazykem, jemuž nerozumí). Následně se už vypravěčův pohled přesouvá do postavy Mary a celá událost je nahlížena jejím pohledem, reflektována jejím uvažováním zaznamenané ve formě vnitřního monologu. Vypravěčova perspektiva by se dala v tomto případě charakterizovat tak, že stojí na rozhraní perspektivy nadosobního vypravěče a osobního vypravěče. Celé vyprávění je tak realizováno v neustálém proměňování pohledu nadosobního vypravěče a osoby, která je v příběhu osobně zaangażovaná. Tyto proměny se však dějí plynule, bez vyrušení způsobeného ostrými předěly, jakými by mohly být začátky nové kapitoly.

Jazyk vypravěče je vždy nespisovný. Věty jsou většinou krátké, útržkovité, někdy se jedná dokonce o nevětné útvary. Tyto způsoby výstavby vypravěčovy řeči by odkazovaly k úmyslu charakterizovat vypravěče pomocí příslušnosti k sociálnímu prostředí, ve kterém se pohybuje. Jak už bylo řečeno, vypravěč prózy většinou přebírá perspektivu určité postavy. Ať už je to Tereza, Ramid, Sula nebo Mary, ani jedna z postav nepatří do intelektuálního prostředí, kterému by se snažili přizpůsobit své vyjadřovací prostředky. Naopak jsou postavami osoby střední třídy nebo z nižších sociálních skupin, pro které je přirozený výše nastíněný způsob řeči, tedy jazyk autorkou převáděný do obecné češtiny a krátkost vět, vytvářející dojem až dynamičnosti syntaxe.

Z lexikálního hlediska se mi jako pozoruhodnost jeví výrazy z prostředí reálií cizí země, v případě vyprávění Ramida a jeho příbuzných (podobně jako v *Paměti mojí babičce*), a na nepřeložené anglické výrazy v mluvě postav žijících ve Spojených státech, které působí v textu příznakově. Zatímco u první skupiny slov se jedná o názvy pokrmů a typických rostlin pro daný kraj blíže nespecifikovaného státu, které mají vnést specifikum reálií do vyprávění, pozoruhodnější je druhá skupina slov. Jaký motiv vede vypravěče k tomu, aby v českém textu najednou použil slovo *high school*, při Ramidově uvažování o nové domovské zemi? Tento výraz se opakuje v momentu uvažování nad snadným životem amerických teenagerů, které Ramid sám pro sebe srovnává se svým vlastním osudem cizince, který opustil rodnou vlast a v nové zemi se cítí handicapovaný. Podobné

---

<sup>52</sup> detto, str. 87-88.

výrazy pak vyjádření Ramidových pocitů propůjčují větší důraz. Jiným případem je, když vypravěč, nahlízející momentálně událost pohledem Terezy, prokládá své vyprávění anglickým slovem *hi* nebo taxikářovo přání *take care* věnované Ramidovi, čímž jen charakterizuje jistý způsob uvolněného navazování kontaktu obyvatel ve Spojených státech při kontaktu s cizincem nebo možná jakýmkoliv jiným člověkem.<sup>53</sup>

Stejně jako v románu *Paměť mojí babičce* zde nefunguje změna jazyka v ohledu na věkový a sociální rozdíl postav, jejichž pohled momentálně vypravěč přebírá. Ať se jedná o vnitřní hlas staré Suly nebo náctileté Nily, která je daleko mladší, pochází z jiné části světa a z jiného sociálního prostředí, jazyk je neměnný, v obou případech nespisovný a mající podobnou slovní zásobu – postavy odlišují jen vyprávěná témata. Zde je ovšem situace odlišná tím, že je celý příběh nahlížen jedním nadosobním vypravěčem, který si mohl vyjadřování postav přizpůsobovat vlastnímu stylu promluvy.

Vypravěč je v případě této prózy velmi specifický tím, že není jednoznačně zařaditelný do kategorie „nadosobní vypravěč“, ale je vidět, že se autorka nemůže nebo nechce oprostít od potřeby vypovědět vše subjektivním pohledem. (Na próze, které se budu věnovat po této kapitole, ukážu, jak Petra Hůlová pracuje jen s nadosobním vypravěčem.)

#### 5.4. Čas

Ve vyprávění se uplatňují dva způsoby časového vyprávění. Jeden používá nadosobní vypravěč, když zaznamenává a popisuje události a jednání postav: *Když šli s Nilou zpátky domů, napadlo ho, že by jí o něm pověděl. O tom, že měli přijet spolu, a i když Nebrak není narozený stejného dne, byl to jeho nejlepší kamarád a přijel by s ním, kdyby mu Mary napsala pozvání.*<sup>54</sup> Nehledě na to, jestli se jedná o popis, kdy vypravěč pouze děj objektivně popisuje (jako v případě první věty), nebo zda na děj nahlíží vnitřním pohledem některé postavy (druhá věta), přiklání se k používání času minulého. Čas minulý zde funguje jako běžný způsob nahlížení příběhu, na který se vypravěč dívá s odstupem nějaké doby, což mu umožňuje i přeskakovat z jednoho času k druhému, od jedné postavy k druhé. To se například projevuje v okamžiku, kdy Ramid stojí s Terezou na balkóně jeho

<sup>53</sup> Tereza Žáčková se vyjadřuje k daleko menší frekvenci užívání anglických výrazů, na kterou není kladen takový důraz, jako v prvotině *Paměť mojí babičce*: tam na sebe samozřejmě poutaly daleko větší pozornost, jelikož se jednalo o – nevysvětlované, jen kontextem osvětlované – mongolské výrazy, zatímco angličtina se může stát nanejvýš prostředkem připomínání jazykové situace, skutečnou exotičnost navodit nedokáže. (T. Žáčková: Hůlová, Petra: *Cirkus Les Mémoires*, (literatura.cz <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18247/hulova-petra-cirkus-les-memoires>).

<sup>54</sup> P. Hůlová: *Cirkus Le Mémoires*; Torst, Praha 2005; str. 87.

bytu, aby následně plynule přešel k událostem, které popisovanému okamžiku předcházely, tedy ke své vlastní minulosti. Poté se opět vypravěč vrací k momentu, v němž Ramida opustil, a nakonec se vrací k vyprávění o jeho minulosti. Příběh tak není zaznamenáván v okamžiku, kdy se odehrává, a to vypravěči umožňuje vracet se k vybraným událostem a vybírat si události a postavy, kterým se chce momentálně věnovat.

Jak jsem již psal výše, minulý čas používají postavy také v případech, kdy je vyprávění ovlivňováno jejich pohledem. Stejným případem jsou i vnitřní monology a uvažování postav. Také tyto projevy jsou stylizovány do minulého času, nahlíženého s určitým časovým odstupem.

Kromě minulého času lze v próze najít i druhý způsob časového vyjádření, a to pomocí přítomného času. Ten se objevuje ale jen zřídka a pouze v neuvozené řeči postav. Na rozdíl od jiných próz, kdy je použití přítomného času častější, neboť je příběh nahlížen subjektivním pohledem a některé události nebo pocity jsou líčeny jako aktuální, zde je tento čas upozaděn právě kvůli nadosobnímu vyprávěči. Tím tak celý příběh líčí jako minulost, nevyjímaje ani subjektivní pocity a nahlížení jeho postav.

V celém díle mi připadá, jako by se autorka snažila poukázat na to, že o lidech, které dnes a denně míváme, nevíme téměř nic a tím jsme o mnohé připraveni. Ochuzeni jsme o zajímavé osudy, které bychom si nevymysleli a ani bychom je nepředpokládali. Často se lze setkat s literárními díly, které sledují osud jedné postavy, popřípadě několika postav, většinou úzké skupiny postav. Ostatní postavy stojí stranou a dostávají se do děje pouze v okamžiku, kdy se s nimi hlavní postava setkává nebo s nimi chce komunikovat.

Petra Hůlová v *Cirkusu Le Mémoires* sleduje také jen několik vybraných postav, na druhou stranu ale neomezuje své vyprávění jen na ně, ale zve do příběhu také tyto vedlejší postavy a odkrývá jejich unikátní, v tomto případě velmi zajímavé a nevšední osudy. Přitom jí nevádí, že z hlavního příběhu odbočuje a na delší dobu opouští hlavi hrdiny, čímž může orientaci v díle zkomplikovat. (Samozřejmě, slovo nemohou dostat všechny postavy, i když velké části je alespoň věnováno pár vět, které je ve zkratce čtenáři alespoň trochu představí.)

Je tak zajímavé a pozoruhodné, že zatímco v předchozích dílech byla autorka spíše minimalistická a zabývala se jen jednou postavou – jedním vypravěčem, v tomto díle se snaží obsáhnout množství mikropříběhů, kterým by se mohla bez jakýchkoliv problémů vyhnout a sledovat jen hlavní postavy a těmto vedlejším postavám věnovat jen minimum místa a to ještě z pohledu těch hlavních. Zde dochází k opaku – autorka naznačuje, že

každý příběh je důležitý a každá postava může být tou hlavní. Upozorňuje, že každá postava by se mohla stát tou hlavní, záleží pouze na momentálním záměru vypravěče, který tak čtenáři zprostředkovává jen výsek z celkového fikčního světa.

## 6. Stanice Tajga

### 6.1. Příběh

Také v románu *Stanice Tajga* není příběh nahlížen postavou (nebo vícířem postav), která ho prožila a vypráví o něm. Celý příběh je totiž vyprávěn jedním nadosobním vypravěčem, který sleduje osudy čtyř postav, jejichž osudy se vzájemně proplétají.

Příběh začíná výpravou dánského dobrodruha-amatéra Hablunda, kterou se rozhodne uspořádat výzkumnou exkurzi do zapadlé vesnice na Sibiři jménem Charyň a zdokumentovat život v této končině na konci 40. let 20. století. Přes drsné podmínky, které v tajze panují, a naprosto rozdílnou kulturu se Hablundovi podaří s místními navázat kontakt a proniknout do jejich společenství (dokonce se také zasnoubí s dcerou předsedy místního výboru, čímž svou příslušnost k místní komunitě symbolicky stvrdí).

Kromě způsobů přežití a mentality místních obyvatel poznává jinou tvář Charyně, okrajovou část Čevapiku, kde žijí tzv. *Řepáci*, původní obyvatelé Sibiře, kteří dodnes uctívají lesní duchy a jim podobné modly. Na tyto Řepáče se většinou Charyňští dívají shora, jako na podřadnější obyvatelé. Hablundova výprava končí nedlouho poté, co se rozhodne po několika dlouhých měsících Charyň opustit a vrátit se do civilizované Kodaně – je hladovými Charyňskými (v období tuhé sibiřské zimy) zabit a sněden.

Druhým příběhem je osud Hablundovy manželky Mariane, která s Hablundovou výpravou nesouhlasí, zůstává v Kodani a řídí za něj obchod. Po dlouhé době, kdy se jí (vlivem špatného spojení s poštovními úřady na Sibiři) od Hablunda nedostává žádných zpráv, se ho rozhodne vyhledat. Zpočátku se snaží kontaktovat různé instituce, které by ji mohly s nalezením manžela pomoci, což vede k založení vlastní malé soukromé společnosti pro financování záchranné výpravy do Sibiře.

Odloučení od manžela, o němž nemá žádné zprávy a neví, zda vůbec ještě žije, si Mariane kompenzuje až horečnou snahou nastudovat si o Svazu sovětských socialistických republik a Sibiři co nejvíce informací, v čemž spatřuje alespoň malý způsob vyrovnání se se ztrátou Hablunda. Její snahy vedou k tomu, že se spřátelí s Taťánou, Ruskou, která z politických důvodů utekla ze Sovětského svazu do Dánska. Mezi ženami se vytvoří silný emocionální vztah.

Mariane samozřejmě nemůže vědět, že její manžel během kruté zimy přišel o život, proto neustále financuje a na Sibiř vysílá nové a nové zachránce (většinou podvodníky, kteří organizaci jen okradou a zmizí). Jedním z nich je zhruba o padesát let později antropolog Erske, jemuž se věnuje třetí paralelní příběh. Erske se vydává do Charyně pod záminkou poznat místní kulturu a zvyklosti. Snaží se však spřátelit se s místními, vzbudit v nich důvěru a dozvědět se, co se traduje o zmizení Hablunda.

Čtvrtý paralelní příběh je věnován Fedorkovi a odehrává se zhruba ve stejné době jako ten Erského. Fedorek je Rus pocházející z Volgogradu. Pracuje jako *pravodník* na dráze projíždějící Sibiří, mimo jiné i Charyní. Na cestách se zamiluje do Charyňanky Elvíry, vezme si ji, založí s ní rodinu a později se usadí v Charyni v domě Elvířiných rodičů.

Takto lze jen velmi stručně nastínit dílčí příběhy, na kterých je vyprávění vystavěno. Jak už jsem výše zmínil, všechny čtyři příběhy jsou paralelní. Paralelnost se v románu projevuje tak, že se příběhy bez jakýchkoliv pravidel střídají. Střídání je signalizováno jen titulem se jménem postavy, o které na dalších stranách bude řeč. Kromě rozdílných existencí a událostí, které jsou pro daný příběh jedinečné, vytvářejí příběhy několikrát pohled soustředěný hlavně na Charyň, konkrétně na její obyvatele a jejich mentalitu. Pro příběh nejdůležitější prostor, kterým bychom mohli označit právě Charyň, bychom si mohli představit jako objekt, na který je možné nahlížet z několika rozdílných úhlů – každý z těchto úhlů je vytvářen konkrétním paralelním příběhem.

Jinakost úhlů je dána jednak vzdáleností časovou (to se týká soudobého pohledu Fedorka a Erského a mnohem staršího pohledu Hablunda, popřípadě Mariane), ale i místní a mentální. Místní a mentální vzdáleností mám na mysli rozdíl pohledu Fedorka, který, byť pocházející z jiného kraje, je pořád Rus a více se orientující v myšlení zaostalejších obyvatel Charyně. Jiný pohled nám ale nabízí Hablund s Erskem, kteří oba pocházející ze vzdáleného severoevropského státu, značně vyspělého jak ekonomicky, tak kulturně. Pohled těchto dánských postav je navíc orientovaný i intencí, se kterou na Charyň pohlížení – jako na objekt zkoumání a pozorování.

Základním motivem je pro dané mikropříběhy otázka, co se stalo s Hablundem, na kterou se jednotlivé příběhy snaží najít odpověď. Celou dobu se tedy jedná o proces odkrývání narativu. Postupně se dovídáme, že se Hablund nenašel ani po několik desítek let. Víme také, jakou změnou prošly postavy románu, které se vyskytují kolem Hablunda v jeho vlastním příběhu. Jako čtenáři nevíme, co se stalo, že se Hablund už nikdy do Kodaně nevrátil.



A tím začíná fungovat významný rys, který Petra Hůlová do prózy zakomponovala, a tím je *napětí*.<sup>55</sup> Stupňování napětí je, domnívám se, jedním z důvodů, proč je jedna událost nahlížena hned čtyřmi pohledy a proč je uspořádání příběhů realizováno buď formou prolepse, kdy diskurs přeskočí k následujícím událostem z pohledu Hablunda a Mariane, nebo formou analepse, kdy diskurs přerušuje tok příběhu, aby připomněl nějaké dřívější události, a to z pohledu Erseho, popřípadě Fedorka.<sup>56</sup> Přese všechno však celkový příběh nevyznívá zmateně – o tom se však zmíním více u analýzy role vypravěče.

## 6.2. *Existenty*

V románu, jak bylo zmíněno na začátku, vystupují čtyři hlavní postavy. Postavy, které jsou představiteli jednotlivých příběhů. Vedle nich pak vystupuje mnoho dalších vedlejších postav. O množství se zmiňuji úmyslně, neboť předchozí představené prózy nebyly na počet vedlejších postav takto bohaté (snad kromě *Cirkusu Le Mémoires*). Příběh si vystačil většinou s důležitým hlasem, myšlenkami a náhledem vypravěče, který byl doprovázený několika vedlejšími postavami, třeba z rodinných příslušníků vypravěče (*Přes matný sklo*), které vlastní vyprávění dokreslovaly a spíše sloužily jako doprovodná kulisa. V tomto díle je však naopak velká pozornost kladena na vyličení nejrůznějších typů postav. Konkrétně Charyň je velmi barvitě plasticky ztvárněná různými postavami a jejich vzájemnými vztahy. Neobyčejně pečlivě je vypravěčem vyličená křehká hranice mezi mentalitou Hablunda a obyvatel Charyně, tedy dvou naprosto odlišných typů osobností, jejichž společné soužití v pohnuté době, v divokém přírodním prostředí a v očekávání hrozby v podobě dlouhé zimy, musí zákonitě vyvolávat napětí a neustálé očekávání, kdy se vztahy vyhroť v konflikt (k čemuž opravdu nakonec dochází, jak jsem popsal výše).

Postavy nejsou explicitně popisovány, nejsou vyličený jasné jejich vlastnosti - jsou charakterizovány prostřednictvím svého chování a jednání. Ani ony nám o sobě více neřeknou. A to souvisí s dalším výrazným rysem této prózy, který je u próz Petry Hůlové neobvyklý – téměř zde chybí vnitřní monology postav nebo střídání perspektiv pohledu vypravěče (jak k tomu docházelo v předchozím díle, *Cirkusu Le Mémoires*). Vypravěč je

---

<sup>55</sup> Vícero recenzentů naopak uvádí, že Petra Hůlová naopak napětí výrazně tlumí pod zbytečným množstvím vět, opisování nebo vedlejších dějových linek. Patrně je to například v článku Kateřiny Kirkosové (K. Kirkosová: *Dlouhá jízda po transsibiřské magistrále*; Host, roč. 24, č. 8, 10. 10. 2008; str. 48-49)

<sup>56</sup> Vycházím zde z terminologie, kterou používá Seymour Chatman ve svém pojednání o osnově příběhu, i když jako vystihující pojem bych použil prosté střídání příběhů bez hlavního, řídícího příběhu. (S. Chatman: *Příběh a diskurs*; Host, Brno 2008; str. 65.)

v tomto případě nadosobní, celý příběh je líčen jen z jeho úhlu pohledu a vnitřním monologů a jiným prostředkům vlastního vyjádření dává jen málo prostoru. Přesto se v příběhu najdou okamžiky, kdy postava přemýšlí nebo si sama sobě klade otázky, jako v případě Erského: *A pak si uvědomil, že nevidí Udejovo auto. Vyskočil a začal lítat kolem dokola jako pominutý, ale nikde nikdo. Asi pro něco odjeli a nechtěli mě budit, utěšoval se, když si zavazoval boty. Ale než si dobalil, světlo mu. Nechali ho tu. Udej se probudil a přišlo mu to jako náramná legrace. Vzbudil slabocha učitele, ten se nevzmohl na nic, než na trochu špatného svědomí v autě cestou do Charyně. Dávno ho už spláchli vodkou. Jak to, že je vlastně neslyšel, když odjížděli?*<sup>57</sup>

Kromě otázky, kterou jsem v prepisu úryvku podtrhl, jsou myšlenky a vnitřní otázky zaznamenávány vypravěčem ve třetí osobě a podobně je to i v případech dalších postav, přesto je celá řada výroků výsledkem perspektivizace postav, tedy mají charakter vnitřního monologu či polopřímé řeči. Zaznamenávání pocitů, myšlenek a názorů postav se zde děje tedy jinak, než v jiných prózách, zvláště v těch, které byly vyprávěny osobním vypravěčem. V tomto případě jsou sdělovány nadosobním vypravěčem, který je často zaznamenává ve třetí osobě, tím je naznačeno, že se od nich vlastně distancuje a snaží se, aby nevybočovaly jinakostí formy. Podobně se o vztazích mezi jednotlivými postavami nedovídáme skrze jejich vyjádření, ale opět pouze informacemi od vypravěče.

V próze mají ovšem své místo dialogy postav. Ty jsou neuvozené a na rozdíl od jazyka vypravěče mohou být nespisovné a tím charakterizovat sociální příslušnost postavy. Například mluva přítelkyně postavy Mariane, Taťány (nejčastěji v románu označované jmenované Táňa), je nejen nespisovná, ale je v ní obsaženo i množství expresivních výrazů, až vulgarismů (*Čečka se tomu říká u nás na vesnici. Doslova mluvení cizince. Znamená to žvásty.*<sup>58</sup>). Pásmo promluvy této postavy je pak výrazně konfrontováno s pásmem Mariane, která užívá jazyk spisovný, tedy stejný jako nadosobní vypravěč: *Četla jsem, že v Rusku je hodně vězňů, ale nevěděla jsem, že i ženy.*

(Táňa:) *Pchá. Ženy, děti. Stařeny vodili každý ráno kolem naší vesnice do lesa na práci od doby, co si pamatuju.*

(Mariane:) *Stařeny?*

---

<sup>57</sup> P. Hůlová: Stanice Tajga; Torst, Praha 2008; str. 186. (Podtrhl M. P.)

<sup>58</sup> detto, str. 171.

*Stařeny po pěti letech tý dřiny. Po jedný jsem jednou jako dítě hodila kámen a otec mě seřezal. Bála jsem se jich. Byly to strašidla. Ta ženská se rozbřečela, i když jí to od pětiletý holky nemohlo vůbec bolet.*<sup>59</sup>

Mariane zde evidentně představuje typ vzdělané, kultivované obyvatelky Kodaně, což je dokazováno neutrálními, spisovnými a rozvitými souvětími. Na druhé straně stojí vyjadřovací způsob Táni, který je nespisovný (nevyhýbající se na některých místech hrubším výrazům), realizovaný ve formě krátkých, nerozvitých, až útržkovitých vět. Jak lze vidět, jemnější odlišení postav se děje i způsobem vyjadřování, byť není příliš rafinovaný a pohybuje se na rovině spisovná-nespisovná čeština.

Stejně jako v předchozí próze, i zde je věnována pozornost vícero postav, zdánlivě vedlejších (vyskytující se v příbězích čtyř hlavních postav). Podobným způsobem je pozornost zaměřována na různé postavy a tím je podkryváno leccos z jejich životů a osudů. Pohled na ně je však rozdílný, neboť už není prezentován prostřednictvím jejich vnitřních monologů, ale objektivním pohledem vypravěče, který vybírá jen určité informace, které chce sdělit, a dává jim přehlednou a ucelenou formu, stejnou, jakou má celé vyprávění.

Co se týče literárního prostoru, i zde jsou dávány do protikladu dva světy (podobně jako v *Paměti mojí babičce* svět ajmaku a Města), jeden vzdáleně civilizovaný a druhý „divoký“, existující v intenzivní symbióze s okolní přírodou. V tomto případě tedy Kodaň a de facto celé Dánské království a na protipólu sibiřská Charyň (kterou Radim Kopáč celkem výstižně nazval *kombinací potěmkinovské vesnice a Kafkova Zámku*)<sup>60</sup>. Tyto dva světy jsou neustále konfrontovány. Zvláště se různorodost projevuje v částech příběhu, kdy se Hablund aklimatizuje v novém prostředí zapadlé sibiřské vesnice, kde je úroveň naprosto odlišná vyspělé metropoli a kde vládou jiné hodnoty a jiný duchovní život<sup>61</sup>.

Stejně podrobným způsobem, jakým se vypravěč zaměřuje na vyličení jednotlivých postav a vytváří tak pestrost povah, je pracováno i s prostorem. I ten je vyličen do podrobností, během kapitol je postupně rekonstruována nejen Charyň a její okolí, ale také i kodaňský byt, ve kterém Mariane buduje kanceláře organizace na záchranu ztraceného Hablunda. Podrobné líčení, tak neobvyklé pro prózy typu *Paměť mojí babičce* nebo *Přes matný sklo*, je zde snadno vysvětlitelné právě přítomností nadosobního vypravěče. Zatímco

<sup>59</sup> detto, str. 172. (Závorky vložil M. P.)

<sup>60</sup> R. Kopáč: *Sibiřská tajga přes matný sklo: Petra Hůlová vydala svoji pátou prózu*; Právo, roč. 18, č. 130 (4. 6. 2008); str. 14

<sup>61</sup> Veronika Košnarová v románu dokonce rozlišuje tři světy, neboť ten ruský ještě rozlišuje na rusko-sovětský a rusko-původní. (V. Košnarová: *Sibiřský příběh*; Tvar, číslo 11, 29. 5. 2008; str. 21)

v prózách vyprávěných osobním vypravěčem (osobními vypravěči) je autenticita budována přirozeností jazyka a výběru témat, to znamená, že vypravěč necítí potřebu brát na vědomí svého čtenáře nebo jakéhokoli adresáta do té míry, aby ho svým světem provázel a neustále mu popisoval prostředí, ve kterém se nachází, a další postavy, které sám dobře zná, v této próze má vypravěč evidentně potřebu celé své vyprávění doprovázet popisy míst a osob. Celé vyprávění tak dostává ucelený rámec. Čtenář, třebaže ne hned na začátku, dostává jasné informace, díky nimž si může ve svých představách vystavět existenty příběhu. V románu nedostávají prostor nejasné, mlhavé nebo dokonce zavádějící informace. Vše je jasně vysvětlováno a pospojováno do přehledného příběhu, který v nějakém důležitém okamžiku začíná a v určitém místě zase končí. A právě této jasnosti odpovídá způsob, jakým je zacházeno s existenty a, jak se pokusím dokázat i níže, také jakým se prezentuje vypravěč.

### 6.3. Vyprávění

Již několikrát jsem zmínil, že vypravěč této prózy se odlišuje od dosavadních vypravěčů, které jsem představil (a platí to i u poslední prózy, jejíž interpretace bude následovat). Tato odlišnost je způsobena tím, že Petra Hůlová ve své próze přerušila linii velmi specifických vypravěčských strategií, kdy své prózy vystavěla na více méně autenticky plynoucích vyprávěních určité postavy (určitých postav) nebo nadosobního vypravěče nahlízejícího na příběh prostřednictvím jiné postavy.

Zde je však příběh prezentován pohledem jednoho vypravěče, který stojí vně příběhu a je plně informovaný. Zná skryté pocity postav a na místech, kde to uzná za vhodné, čtenáře nechá do nitra postav nahlédnout. Pocity a myšlenky však prezentuje většinou v *er*-formě. Od osobních vypravěčů z próz Petry Hůlové se pak výrazně liší také nestranností pohledu. Na rozdíl od jiných vypravěčů z předchozích děl, u kterých, i když explicitně své postoje k jiným postavám nebo událostem nevyjadřovali, se daly vysledovat sympatie či antipatie, zde je příběh ale pouze zaznamenáván, při čemž se vypravěč distancuje od možnosti k nějaké postavě vyjádřit osobní postoj.

Jazyk vypravěče je také neutrální, tedy spisovný, ničím nevybočující ze snahy nestranně a bez emocí vylíčit konkrétní příběh. (Jediná místa, kdy je užito nespisovného jazyka, jsou promluvy postav, o kterých jsem pojednával již v podkapitole o postavách.)

Co se týká syntaxe, také zde se jedná o krátké, často jednoduché věty. Tento způsob práce se syntaxí, na kterou jsme byli zvyklí u osobních vypravěčů, které charakterizoval jejich rychlý, dynamický, až uštěpačný způsob promluvy (ten byl často ještě konfrontován s občasným vložím naopak příliš dlouhé a rozvité věty), zde by mohly krátké věty poukazovat k jinému rysu vyprávění. Jak krátké věty, tak odmítnutí hlubšího ponoření se do nitřní postav může poukazovat na jisté distancování autora od příběhu. Vypravěč má potřebu vyprávět příběh bez zbytečných odboček a prostředků, které by text zamlžovaly nebo dokonce ztěžovaly orientaci v něm. Proto je využíváno krátkých souvětí a vět, i z toho důvodu mohou být eliminovány přímé řeči postav (pokud se vyskytují, nijak z textu nevybočují, tzn. nejsou uvozené) a prostor pro jejich vnitřní monology nebo příliš obsáhlá přemítání.

K otázce změny pohledu autorky se jako zvláštní jeví poznámka Marty Ljubkové, že vyprávění zde nemá *osvobodivou roli, jak tomu bylo v autorčiných předcházejících knihách, zde se spis pátrá, vyhledává, rekognoskuje terén. Tentokrát tak autorka konstruuje svou prózu jinak než ty předchozí: cesta a hledání převažují, navíc dominuje zacházení s časem a jeho plynutím.*<sup>62</sup> I to je důvod (nebo následek?) pro volbu nadosobního vypravěče. Samotný proud vyprávění, který tolik dominoval v jiných prózách (*Paměť mojí babičce, Umělohmotný třípokoj, ...*) zde ustupuje do pozadí a stává se pouze neutrálním zaznamenáváním konkrétního příběhu, který je teprve důležitý a zasluhuje si pozornost čtenáře. Pozornost v této próze má být kladena jen na samotný příběh, nikoliv na umný jazyk vypravěče.

#### 6.4. Čas

Jak už jsem dokazoval výše, styl této prózy je realizován formou objektivního nahlížení. Na příběh je tak nahlíženo neutrálním podhledem, k čemuž je nejprůhodnější čas minulý, který je zde také uplatněn. (Jedinou výjimkou je, jak lze vypožorovat i na krátkých pasážích, které jsem použil k ilustraci v předchozích podkapitolách, přítomný čas v dialozích. Jejich užití je pochopitelné – zaznamenává autentických rozhovor postav v „nyní příběhu“.)

Vypravěče musíme vnímat jako někoho, kdo příběh zaznamenává z určitého časového odstupu, nehledě na několik prolínajících se příběhů, jenž jsou zakotveny

---

<sup>62</sup> M. Ljubková: *Rozpohybování cest*; Souvislosti, roč. 19, č. 2, 2008; str. 230-233.

minimálně ve dvou různých časových obdobích (konec 40. let a současnost). To vypravěči umožňuje předbíhat různé jednotlivé události nebo skládat příběhy čtyř hlavních postav tak, aby bylo budováno napětí, aby nebylo nic podstatného prozrazeno dříve než v závěru, kdy jsou odhaleny konečné důležité souvislosti.

I způsob zacházení s časem přesně zapadá do konečné intence prózy, který je typický pro epické vyprávění. Epiky, která směřuje k objektivizaci, preferuje explicitnost před implicitností, a inklinuje k nadosobnímu hledisku. Na druhou stranu je tato výstavba vzdálená od jiných próz Petry Hůlové, které naopak objektivizaci popírají, jsou velice subjektivní a plné jinotajů. Můžeme se jen dohadovat, proč tuto strategii autorka zvolila. Pokud by totiž chtěla zachovat stejné dělení příběhu na čtyři menší, mohla by se vrátit k osobním vypravěčům. Pak by však mohla zmizet přehlednost a nutný nadhled nad celkovým příběhem, který směřuje k určitému důležitému bodu a vytváří tak napětí, jaký závěr lze očekávat.

To už jsem se ale dostal příliš daleko od interpretace – vyvodit ale mohu, že na tomto místě se vypravěčský styl Petry Hůlové proměňuje a posouvá nejvíce, zvláště v konečném srovnání s ostatními prózami, do jejichž kompletního přehledu mi chybí ještě jedna poslední.

V tomto románu Petra Hůlová zcela opouští od zásadní role hlasu osobního vypravěče, který sice vypráví svůj příběh, ale zároveň jen sděluje informace bez jakékoliv předem dané kompozice. Nyní tak vystavěla příběh, ve kterém ústřední roli má samotný příběh zaznamenávaný neosobně, objektivně. Hlavní roli tu tak nemá vypravěč, ale vlastní příběh.

Výrazným prvkem tu je, podobně jako v *Paměti mojí babičce*, *Cirkusu Le Mémoires*, ale nakonec také i v *Čechách, zemi zaslíbené*, vzdálené, až exotické prostředí. Tímto prostředím je divoká příroda ruské Sibíře, kam se vydává člověk (Hablund a Erske) pocházející ze státu, jenž by se dal označit jako stát s vysokou životní úrovní. Čtenář pak sleduje konfrontaci a sbližování, jež takové setkání vyvolává. Setkávání lidí z odlišných kultur do svého prozaického díla zařadila autorka už v románu *Cirkus Le Mémoires*, co však tyto dva romány od sebe nejvíce odlišuje, je snaha o vyvolání pocitu napětí, který provází až téměř detektivní zápletku *Stanice Tajgy*.

Zamýšlím se tedy nad tím, co má čtenář v románu primárně hledat. Je to napínavý příběh zasazený do atraktivního dobrodružného prostředí? Vhled do možného soužití různých kultur? Někteří recenzenti upozorňovali na reportážní charakter románu – má tedy

dílo vyznít jako rekonstrukce toho, co se mohlo dít v Sovětském svazu na konci 40. let 20. století? Nebo je smyslem románu propojit všechno dohromady? Neodděloval bych jednotlivé složky, které fungují dohromady a vytváří tak zajímavý ucelený román. Román, který nemá primárně umožnit nahlédnout do myšlení a prožívání nějaké osoby, ale vyprávět o událostech, které se odehrály, a nikdo, včetně vypravěče, k nim nezaujímá osobní stanovisko.

## 7. Strážci občanského dobra

### 7.2. Příběh

V tomto posledním představovaném románu se opět vrátíme k formě vyprávění skrz subjektivní pohled určité osoby. Tímto vypravěčem je zde naivní dívka nebo mladá žena, která v románu nemá jméno. Její příběh začíná někdy v druhé polovině 70. let v Československé socialistické republice. Jako malé děvče se se svými rodiči a o rok mladší sestrou zúčastní náborové akce, při které se rodina přestěhuje do nově vybudovaného vzorového socialistického města Krakov.

Už během prvních týdnů se začne projevovat, jak moc je městečko provizorní, nedobudované a izolované od zbytku republiky. Město je zkrátka demonstrací pozdně socialistických snah budovat „lepší zítřky“, která se nevydařila. Lidé jsou rozčarováni. Začínají se stále více objevovat kritici režimu, shánějící a šířící nelegální tiskoviny a působící na mladé lidi. (Tyto osoby vypravěčka nazývá *nosálové*.)

A v tomto světě, ve kterém je všudypřítomný odpor vůči komunistickému režimu a zároveň naděje, že se vše změní k lepšímu, vyrůstá v průběhu osmdesátých let vypravěčka. Naivní náctiletá dívka, která, byť poměrně opožděně, až fanaticky režimu věří, nekriticky přijímá všechno ideologické učení, které je jí podsouváno ve škole, v pionýru nebo knihách orientovaných tímto směrem. Z těchto informací si vybírá jen to, co se jí líbí - lákavé vize budoucnosti, kde jsou si všichni rovni, všichni se k sobě chovají hezky, následují jednoho vůdce nebo vůdčí politickou stranu, která je k tomuto pozitivnímu okamžiku povede, a hlavně kde žijí všichni v míru a beze strachu z konfliktů. Takto se z mladé dívky stává ideální přesvědčená komunistka, nicméně v době, kdy je tato vlastnost spíše na škodu, zvláště ve městě, které bylo pro své obyvatele velkým zklamáním a kde jsou lidé často velmi protirežimně smýšlející.

Tragikomičnost a absurdita celého příběhu vykrystalizuje v době, kdy je už „socialistické budování státu“ ukončeno událostmi listopadu 1989, ale vypravěčka se stále snaží vzkřísit ideály, kterým tolik věřila – ne však v plné míře. K mírnějším formám vypravěččina protestu proti současnému systému je nabádání její sestry, která žije ve squatu ve zpustlé okrajové čtvrti Krakova, aby se opět vrátila do spořádaného života. Nostalgičtější formu představuje pak založení obdoby pionýrského oddílu, do kterého



sdrhuje se svou kamarádkou Andělou děti a mládež z místní komunity vietnamských trhovců. S nimi pak střeží hranici mezi okrajovou a „spořádanější“ částí Krakova, kde dochází ke konfliktům mezi obyčejnými krakovskými obyvateli na jedné straně a squotery a Romy na straně druhé.

Příběh tak lze pojmenovat jako určitou absurdní alegorií toho, jak se člověk vyrovnával se změnou režimu po roce 1989. Někdo proti režimu bojoval a protestoval už předtím a poté se stal zasloužilým občanem, možno říci i ideálním symbolem. Naopak jiní, kteří s režimem sympatizovali nebo v něm spokojeně žili a nechtěli nic měnit, se najednou snažili novou situaci přizpůsobit a ukázat, že vlastně s komunistickým režimem úplně nesouhlasili. Kromě toho také vypravěčka konfrontuje novou dobu s negativními důsledky kapitalismu, jako je nezaměstnanost a strach o práci obecně, které vypravěčka svým typickým, trochu naivním jazykem komentuje (*Dřív ten, kdo řádně dělal, co měl, se bát nemusel. Jenže v nové době je nepřítel mnohem chytřejší. Vykárá za pačesy i lidi, co netoužej po ničem jiném, než je poctivá práce a slušný život. A ještě se z nich dělají volové. Kontrarevoluce je hodila přes palubu, jen co jí masy párkrát zatleskaly.*)<sup>63</sup>

Důležitý je pak právě úhel pohledu této vypravěčky, které starý systém vyhovoval, která tyto změny nahlíží kriticky, snaží se je pochopit a najít si v novém společenském uspořádání své postavení. Celé vyprávění ale není jen líčením takovýchto izolovaných událostí. Vypravěčka k tomu přidává mnoho ze svých pocitů a názorů. Reflektuje i události nepolitického druhu, jako jsou vztahy jejích rodičů nebo vztah k mužům obecně. Stále je ve vyprávění všudypřítomný rys politický a ideologický. S politickou situací a změnou jsou události ospravedlňovány, konfrontovány nebo dávány do příčinné souvislosti. Je tedy pro vypravěčku těžké oddělit jednotlivé vrstvy příběhu: líčení svého vlastního života a ideje.

### 7.3. *Existenty*

Celé líčení událostí a jevů se děje prostřednictvím perspektivy mladé vypravěčky. Na rozdíl od jiných osobních vyprávěček Petry Hůlové, kteří se zabývají většinou jen sebou sama, u této vypravěčky je evidentní snaha celý příběh zprostředkovat někomu druhému, představit svůj pohled na věc tak, aby byl pochopitelný a lehce čitelný i pro někoho druhého. Tato intence zákonitě zasahuje i do způsobu popisu a představování postav.

---

<sup>63</sup> P. Hůlová: *Strážci občanského dobra*; Torst, Praha 2010; str. 113.

Vypravěčka se snaží každou postavu svému čtenáři přiblížit – samozřejmě jen z úhlu pohledu, který je pro ni důležitý. Nejzřetelnější je tento způsob vystavění postavy aplikován u vypravěččiny sestry Milady. Čtenář se dozvídá, že spolu neměly dobré vztahy a že Milada nesdílela její komunistický zápal. Jsou mu sděleny ale i explicitní informace o tom, jaké měla Milada povahové vlastnosti: *Pro tohle neměla ségra žádný buňky. Pomáhat potřebnejm jí ani nehlo a rovná společnost jí byla putna. Dneska by se řeklo, že Milada byla individualita. Jako celej ten malej třídní nosálskej kroužek v čele s Vidličkou, a proto se s nima taky sčuchla.*<sup>64</sup> Z vypravěččiny okolí jsou pak líčeni hlavně její rodiče, ale poznáváme i další postavy z blízkého okolí<sup>65</sup>.

Celý popis však nevybočuje z hlavní linie prózy, kterou je autentické vyprávění mladé dívky, tudíž celý popis je velmi jednostranný a navíc působí jen jako obžaloba. Jako další částčky do celkového obrazu světa vypravěčky, který lze charakterizovat jako velkou změnu z doby, ve které se vypravěčka cítila klidná a v bezpečí, do období kapitalismu, kdy je vše nejisté a město Krakov zažívá velký úpadek spojený s odchodem mnoha obyvatel. Tato vypravěččina naivita a nostalgie po „starých dobrých časech“ znemožňuje, aby se na postavy dokázala podívat kriticky a nezaufatě. Naopak, postavy jsou hodnoceny podle velmi přísného měřítka vypravěččiny představy o ideálním světě komunismu a jsou striktně rozdělovány na dobré a špatné.

Milada, její přítel Standa Vidlička nebo Milan Šrámek – ti všichni jsou hodnoceni v souvislosti s jejich protistátní činností před listopadem 1989 jako jasné záporné postavy, jejichž obrazy doplňuje vypravěčka událostmi – subjektivními zkušenostmi, který mají tento obraz jenom dokreslovat. Těmito událostmi jsou např. bujaré večírky, které postavy pořádají nebo se jich zúčastňují a kde se opíjejí. Na jednu stranu je zde věnováno nejvíce prostoru expozici vedlejších postav, jakou kdy byl osobní vypravěč v prózách Petry Hůlové ochoten vytvořit, na druhé straně nelze ani v nejmenším říct, že by se jednalo o expozici nezaufatou, vyrovnanou. Jako čtenáři nutně postrádáme druhý pohled a to buď pohled postavy, která je vypravěčkou hodnocena, nebo jiným vypravěčem, který by

---

<sup>64</sup> detto, str. 52.

<sup>65</sup> Pokud ještě chvíli zůstanu u postavy Milady, zaujal mě názor Petra Fischera, který Miladu klade jako paralelní postavu vůči vypravěčce. Podle něj vypravěčka reprezentuje předlistopadovou dobu s jejími idejemi, zatímco Milada kapitalistickou představu společnosti. Já tuto výraznou protipólnost v románu nevidím. Milada zapadá jen mezi několik postav, které vypravěčka hodnotí prizmatem svého idealismu, ale na to, aby vytvořila druhou hlavní postavu, na které by šly demonstrovat dvě základní ideje, dostává od vypravěčky příliš málo prostoru. (P. Fischer: *Strážci občanského dobra*; Hospodářské noviny, roč. 54, č. 87 (5. 5. 2010); str. 11.)

nesdílel tak radikální názor na dělení postav podle přísně subjektivních společenských měřítek.

Stejný způsobem je pracováno i s prostorem v románu. Největší pozornost je dávana pochopitelně městečku Krakov (vypravěčka se sama vyjádřila, že skoro žádné jiné místo v dosavadním životě nenavštívila – svou první návštěvu Prahy v závěru vyprávění líčí jako velkou událost). Město, přes detailní popis včetně obsáhlé historie místa, v próze slouží spíš jako kulisa pro vypravěččiny úvahy. Právě město prochází největší změnou. Z ideálního uměle vytvořeného města na permanentně vysoušeném bažinném podloží, ve kterém měl člověk socialismu 70. a 80. let spokojeně žít, se stává po *Sametové revoluci* úpadkové město, ve kterém se zvyšuje nezaměstnanost, ze kterého se lidé hromadně stěhují a naopak se v něm stále častěji usazují skvotěři, Romové nebo Vietnamci se svými tržišti. Právě na tyto změny vypravěčka kriticky nahlíží a přemýšlí nad tím, jak by se zase z města mohlo stát ideální místo pro život. Neboť, přes počáteční nedokonalost výstavby vzorového město, které vypravěččině pozornosti neunikla, považuje místo za ideální pro svůj život. Vypravěčka ve svém životě, v ideologii, kterou načítá a o které stále uvažuje, nejvíce potřebuje *řád a pravidelnost*, spojené s bezpečím, které z jejich relativní bezpečnosti vyplývá – a právě pro tento pocit zažívá ve městě. Ve městě, které není pro nikoho tak atraktivní, aby se do něj přestěhoval, kde se nic nemění, včetně obyvatel, a kde má vypravěčka vše, co k životu nutně potřebuje (školu, pionýrský oddíl, ..). Velmi negativně je pak reflektována změna, kdy se z ideálního maloměsta, poskytujícího pocit bezpečí, stává uzavřené město podobné ghettu, ze kterého se bezpečnost pomalu vytrácí.

Krakov je fiktivní místo, součást smyšlené konglomerace socialistických měst, která měla být v sedmdesátých letech narychlo vystavěna pro obyvatele z různých koutů Československé socialistické republiky. Úplná podobnost s realitou tu však není podstatná. Důležitější pro vypravěčku je sledovat, jak se prostředí postupně mění analogicky s mentalitou samotných obyvatel (z širšího hlediska všech lidí) po změně režimu. Město Krakov má tak také funkci jakési alegorie – alegorie nově nastavených hodnot, které stírají ty předchozí, které ještě donedávna platily. A vše je zaznamenáváno očima naivní dívky, která si tyto změny nechce přiznat a nehodlá se nebo ani nemůže novým poměrům přizpůsobit a přijmout je za své.

#### 7.4. Vyprávění

Jak už bylo zmíněno výše, celý příběh je vyprávěn dívkou beze jména. Hned na začátku vyvstává problém, zda vůbec vypravěčku lze nazývat jako dívku, neboť časové rozpětí příběhu je daleko širší a táhne se asi od poloviny 70. let do blíže neurčené současnosti. Navíc vypravěčka evidentně (podle mnohých náznaků, o kterých se blíže vyjádřím v následující podkapitole) reflektuje příběh s jistým odstupem. Dalo by se tedy říct, že vypravěčkou je zde asi třicetiletá žena. Použití jazykových prostředků a vyznění názorů a stanovisek vypravěčky však vyznívá kontrastně dětsky naivně. Způsob vyprávění je podobný jako v jiných dílech Petry Hůlové, i zde lze najít několik společných rysů: (1) Vypravěč zaznamenává události tak, že si vybírá jen události, které se jemu zdají důležité a hodnotí je jen ze svého úhlu pohledu. (2) Do líčení události jsou neustále kladeny záznamy myšlenek, názorů a delší vnitřní monology. (3) Celkové vyprávění působí neuspořádané, leckdy až chaoticky, kdy se vypravěč vrací střídavě k různým událostem v minulosti, přesto příliš neodbočuje od linie svého vyprávění, tedy stále směřuje k promyšlenému závěru. (4) Jazyk vyprávění je přirozený (ve formě obecné češtiny, prokládané přirozenými výrazy běžné mluvy, jako jsou např. vulgarismy či profesionalismy) a odpovídá výběru běžným vyjadřovacím prostředkům – není tedy stylizováno do neutrálního spisovného jazyka. Věty, ve kterých se vypravěčka vyjadřuje, jsou pak většinou krátké a úsečné, vytvářející výslednou dynamiku celého vyprávění.

Také je zde evidentní (jako jsme tomu byli svědky i v jiných prózách), že si vypravěčka uvědomuje, že její vyprávění bude někomu adresováno. V textu pro toto tvrzení lze najít důkazy na mnoha místech: *Myslím, že ho to přeřazení dost mrzelo.*<sup>66</sup>, nebo na jiném místě ještě explicitněji: *Když tohle říkám, riskuju pověst.*<sup>67</sup> (V této větě dokonce vypravěčka předesílá, že své vyprávění někomu sděluje a že ten adresát nebo adresáti mohou její výroky v budoucnu využít v její neprospěch.) Ještě v žádném díle není tak otevřeným způsobem upozorňováno na to, že vyprávění v první osobě nemá působit jako zaznamenání niterných myšlenek, ale že je adresováno budoucímu čtenáři.

Jediné, co není zřejmé, je, komu jsou tyto zápisky (svým charakterem připomínající jakousi úvahu-obžalobu současných poměrů<sup>68</sup>) adresovány. Román nemá ani na začátku, ani na konci žádnou předmluvu, která by upozorňovala na intenci vypravěče své myšlenky

<sup>66</sup> P. Hůlová: *Strážci občanského dobra*; Torst, Praha 2010; str. 35.

<sup>67</sup> *detto*, str. 86.

<sup>68</sup> Irena Hejdová vyznění prózy označuje dokonce jako „nářek či litanii“ (I. Hejdová: *Sci-fi z Česka*; Týden, roč. 19, 2010; str. 74).

někomu věnovat. Jedná se tak po další případ díla Petry Hůlové, které se snaží působit dojmem adresovaných myšlenek a stylizovaného příběhu, který zažila určitá osoba (podobná strategie byla použita v *Čechách, zemi zaslíbené* nebo ještě výrazněji v *Umělohmotném třípokoji*).

## 7.5. Čas

Na několika místech (zvláště v kapitole o vypravěčské strategii) jsem se již vyjádřil, že vypravěčka na příběh pohlíží s určitým odstupem, tedy jako na něco, co je ukončené a nyní je na místě události zpětně reflektovat. Také jiné prózy, kterými jsem se zabýval výše, jsou nahlíženy podobným způsobem – zatímco ale náznaky této strategie bývají spíše skryté a snaží se nebýt v textu výrazné, zde je na způsob práce s časem odkazováno daleko častěji a přímo. Uvedu několik výstižných příkladů: *V ruce mnul knížku a klopil oči, až mi to celý nebylo příjemný, ale ten šok mi tu chvíli vryl natrvalo do paměti.*<sup>69</sup>, *Když se dneska dá člověk do řeči s obyčejnýma lidma, půlka z nich by to všechno vrátila zpátky. Na strojích času by okamžitě odfrčeli do osmdesátých let a všechny ty mikrovlnky na dálkový ovládání a nákupní koše z Alberta by vyměnili za jedinej rok mírumilovnýho pracovního tempa, víkendů strávených doma a sociálních jistot.*<sup>70</sup>, nebo na jiném místě: *Dneska by se řeklo, že Milada byla na rozdíl ode mě odjakživa individualita.*<sup>71</sup> V závěru, kdy vypravěčka pobývá ve vězení a evidentně celý příběh vypráví, vše ukončuje slovy: *Čekaj na mě v tom domě ted' oba dva. Dva, co mi zůstali.*

*A první, co Vojta dostane, až mě pustěj, bude můj pionýrskéj šátek. Začneme znovu. Jinde. Nedáme se ničím oblbout.*<sup>72</sup>

Všechny tyto a jiné formulace odkazují k času, ve kterém vypravěčka své vyprávění prezentuje a zároveň čas, kdy je příběh formálně ukončen. Všechny události jsou tedy nahlíženy zpětně a jsou k nim připojeny vypravěččiny komentáře a reflexe. To jí umožňuje i podle potřeby přeskakovat z jedné události na druhou nebo k vyprávěné události připojit informaci o budoucím vývoji (*Z plánů ale zůstaly jen fóry, co si mezi sebou říkali lidi, a pak názvy jako třeba Plavecká, tam kde měl stát velkej bazén i s brouzdalištěm a se skluzavkou, nebo Park oddechu, kde měli vysadit stromy s lavičkami*

<sup>69</sup> P. Hůlová: *Strážci občanského dobra*; Torst, Praha 2010; str. 38.

<sup>70</sup> detto, str. 86.

<sup>71</sup> detto, str. 52.

<sup>72</sup> detto, str. 207.

na rekreaci, a přitom tam až na rošti v betonových dírách nebylo nic a po setmění se tam starší občaní báli strčit nos.<sup>73</sup>).

Svou koncepcí tak próza připomíná memoárovou literaturu - prezentaci určitého úseku života, který v nějakém konkrétním místě začíná (stěhování do Krakova) a v jiném končí (uvěznění vypravěčky)<sup>74</sup>.

Jak ve svém článku v *Souvislostech* poznamenala Marta Ljubková – Petra Hůlová se ve svém díle *pohybuje mezi extrémní karikaturou a psychologickou věrohodností*<sup>75</sup>. Tímto tvrzením vystihla dvojí způsob interpretace této prózy. Začnu první znakem. Na první pohled vyprávění působí dojmem idealizovaného popisu absurdního minisvěta, výstavního modelu socialistického městečka, ve kterém si šťastně žije žena, která se zcela s komunistickou ideologií své doby ztotožňuje. Po změně režimu se tak nepustí nadšeně do vytváření nové společnosti jiné doby, ale snaží se ve svém městečku alespoň znovu pospojovat svůj svět. A dělá to různými způsoby – nejvýrazněji otevřenou kritikou nových poměrů a vytvořením pionýrského oddílu, kam se však obyčejné děti nechtějí hlásit, protože pro ně představuje symbol totality předešlé doby, a tak se jedinými členy postupně stávají děti místních vietnamských trhovců (opět paralela: Vitenamci – příslušníci země s vypravěčce sympatickým komunistickým zřízením a symbol pracovitosti a budování společné věci).

V tomto vysněném idealizovaném světě vypravěčka žije a nechce vidět, jak je nesmyslné setrvávat mimo aktuální dění, obracet se k dávno minulým dobám a stranit se tak svému okolí. Z tohoto pohledu opravdu působí vypravěččiny komentáře událostí až úsměvně, tragikomicky. Nutně čtenáře pak musí napadat, zda má celý příběh brát vážně – je popisován reálný život, může se takto někdo skutečně chovat a mít takovéto názory? Není možné naopak brát prózu jako ironicky nebo dokonce humorně koncipované memoáry zcela vymyšlené postavy?

Druhý pohled, který se nám nabízí, je takový, že je próza vystavěna psychologicky věrohodně. Pravý smysl by pak mohl v tom, že vypravěčka není směšnou osobou, ale naopak osobou, který je velice originální, mající své ideály a věřící v takové hodnoty jako

---

<sup>73</sup> detto, str. 9.

<sup>74</sup> Nesouhlasím s interpretací Ireny Hejdové, podle níž příběh „vede zdánlivě odnikud nikam“ (i když přiznává, že jakousi strukturu a *dramatický oblouk* má). Já v příběhu jasné ohraničení se konkrétním začátkem a koncem spatřuji, čemuž napovídá i předmluva, která se v žádném jiném autorčině díle nevyskytuje. (I. Hejdová: *Sci-fi z Česka*; Týden, roč. 19, 2010; str. 74).

<sup>75</sup> M. Ljubková: *O zručnosti a ambicích*; *Souvislosti*, roč. 21, č. 3 (2010); str. 271-274.

pracovitost, pospolitost, řád, společné budování dokonalé (možná utopické) společnosti – hodnoty, jenž však jsou současnou většinovou společností považovány za pomýlené, nepraktické a odsouzené společně s předchozím režimem a hospodářským systémem.

V tom případě by pak vyprávění nabádalo, aby se čtenář zamyslel nad tím, zda je opravdu vypravěčka směšná a příliš zahleděná do doby, která je často vnímána negativně. Mnoho lidí si přeje, aby se staré poměry vrátily, a špatně se orientují v moderní době. Mállokdy se v tomto smyslu však vysloví nahlas. Vypravěčka Petry Hůlové však ano - ve svém vyprávění se vyjadřuje otevřeně, velice kriticky a nesnaží se své názory zjemnit, aby rezonovaly s názory většiny. Má pak sklízet za toto smýšlení výsměch, nebo být považována za někoho, kdo má dobrou povahu, z níž pramení nápady, které by vrátily společnosti určité hodnoty, od kterých se v polistopadové době odvrátila jako od „komunistických ideálů“? Autorka nenabízí jednoznačné řešení – to nechává na čtenáři a jeho úvahách.

## 8. Syntéza analyzovaných próz

V předchozích kapitolách jsem se snažil postihnout celkové rysy jednotlivých děl Petry Hůlové. Každé dílo jsem představil z různých literárně-teoretických aspektů, přičemž jsem se snažil u každého odpovědět na základní otázky: Kdo promlouvá, ke komu, o čem a jakým způsobem. Když svůj postup rozvedu, zabýval jsem se synopsí děje, výstavbou příběhu (zvláště se zaměřením na práci s literárním prostorem a s postavami), vyprávěním (typem vypravěče a jeho jazykem) a v neposlední řadě práci s časem. K těmto obecným prvkům jsem přidával svůj subjektivní pohled a pomocí procesu interpretace se snažil postihnout smysl každého díla.

V této části práce stojím před úkolem shrnout poznatky, které jsem z předchozí analýzy a interpretace získal, a nakonec, jak už předeseílá název samotné práce, pokusit se vyložit vývoj prózy Petry Hůlové od literární prvotiny po nejnovější mnou zkoumané dílo, kterým jsou *Čechy, země zaslíbená*.

V díle Petry Hůlové lze najít jak rozdílnosti, tak prvky, kterou jsou si podobné a prolínají se každým jejím dílem. Rozdílnost próz je většinou dána námětem děl, to znamená, že se autorka neuchyluje k podobným tématům, které by jen dále variovala. Tím myslím, že by na příklad zasazovala děj stále do jednoho geografického místa, nebo že by ve svých textech řešila jen jedno stejné téma mezilidských vztahů, jako třeba problematický vztah matky s dcerou. Podobnosti pak lze nejvýrazněji nalézt ve vlastní výstavbě textu, zvláště v práci s vypravěčem.

### 8.1. Témata a náměty próz

Zaměřím se nejprve na tematickou stránku tvorby. Z próz, které jsem analyzoval, vystupují celkem zřetelně dva větší okruhy, kam jednotlivá díla mohu rozřadit. Tím prvním jsou prózy odehrávající v jiném, cizím, často exotickém prostředí, druhým pak okruh próz, které se zaměřují na prožívání konkrétní osoby (nejčastěji vypravěče), odehrávající se v českém prostředí.

Do prvního okruhu bych zařadil *Paměť mojí babičce* (Mongolsko), *Cirkus Le Mémoires* (více cizích zemí – Francie, Spojené státy americké, nespecifikované



středoasijské území, ale i Česká republika), *Stanice Tajga* (Dánsko a SSSR, později Ruská federace) a *Čechy, země zaslíbená* (tento román stojí spíše na pomezí, neboť zároveň vytváří obraz české společnosti očima Ukrajinky a líčí její prožívání určité situace, přesto svým hlavním rysem spadá spíše do této kategorie).

Pro tato díla si autorka vybírá exotická (*nečeská*) prostředí. Nechává svého čtenáře nahlížet do kulturních a tradičních specifik daného národa. Neznamená to, že by na rozdíl od druhé skupiny nedocházelo k líčení vnitřního života postavy nebo vypravěče – to je však ještě provázeno rysem kulturní odlišnosti (demonstrováný například na motivaci Olgy v *Čechách, zemi zaslíbené* snášet příkoří pro pomoc prarodičům, ke kterým cítí povinnost finančně je zabezpečit, nebo v odlišném pohledu Ramida na stísněné podmínky v domě svého strýce v případě románu *Cirkus Le Mémoires*). Do těchto románů se snaží Petra Hůlová zakomponovat cizí atmosféru nejen tématy a aplikovanými znalostmi reálií (zvláště tradic a kulturních zvláštností) dané země, ale často i nepřeloženými jinojazyčnými výrazy, které jsou umisťovány v textu většinou tak, aby byly čtenáři srozumitelné bez znalosti daného jazyka.

Do druhého významného okruhu pak zařazují novely *Přes matný sklo*, *Umělohmotný třípokoj* a román *Strážci občanského dobra*. Pokud v první skupině próz byl důraz kladen na cizí prostředí, kam byl příběh zasahován, zde se jeví jako podstata díla vnitřní život vypravěče. Pozornost je tedy kladena hlavně na vyjadřovací prostředky, tedy jazyk vypravěče, jeho specifika a témata. Prostor pak velmi často zůstává blíže nespecifikován (jak jsme viděli v případě novel), nebo naopak pečlivě vystavěn. (To pak v případě *Strážců občanského dobra*, kde je to způsobeno, jak jsem se snažil dokázat v závěrečné části kapitoly, potřebou prostřednictvím prostoru demonstrovat paralelu změny města a uvažování vypravěčky.)

Jak bylo zmíněno výše, důležitým se v těchto prózách jeví výběr tématu, nad kterým vypravěči uvažují. V těchto případech jsou témata mezilidské vztahy, hodnoty společnosti, difference pohledu na kontroverznost, nemožnost se zařadit do společnosti nebo hledání konkrétní sociální pozice.

Neznamená to, že by vypravěči z předchozí skupiny nad žádným tématem neuvažovali, úvahy však spíše provázejí určité události, které směr jejich myšlenek ovlivňují. Jednotlivé úvahy jsou tak v průběhu opouštěny nebo nahrazovány jinými. V případě druhé skupiny jsou ale témata stálá a jen jsou postupně rozvíjena podle momentálního záměru vypravěče, který může anebo také nemusí být motivován konkrétní událostí.

Jako vytvářely v předchozí skupině atraktivnost textu zvolené cizí výrazy, v těchto dílech je to spíše nezvyklý výběr vyjadřovacích prostředků a nevšední jazyk, které mají vytvořit dojem, jako by vypravěč byl autentickou osobou, která se snaží čtenáři předat svůj způsob nazírání. A tím se dostávám k druhé podstatné stránce této skupiny prózy - tou je forma. Zatímco u první skupiny mě zajímal hlavně způsob vyprávění a popisu, u těchto děl jsem se více zabýval otázkou, zda zohledňují, projektují čtenáře, který je tak součástí příběhu. Na mnoha místech v textu jsou tak zařazovány věty nebo jejich části (kontaktní prostředky), které se přímo obracejí na čtenáře nebo vypovídají o historii psaní (nebo vymyšlení) vyprávěného. Zjednodušeně lze říci, že první okruh próz přináší čtenáři svědectví o společenském a vnitřním životě určitých postav (nebo vypravěčů) v neobvyklém prostředí, druhý okruh se pak více zabývá vnitřním světem vypravěče, při kterém není dáván takový důraz na specifikaci prostředí, kam je příběh zasazován.

## 8.2. *Existenty*

Ani u postav nelze říct, že by práce s nimi byla v každé próze stejná. Diference se objevovaly především ve způsobech jejich popisu. V důsledku toho, že autorka (až na jednu výjimku) volí ve svých dílech osobního vypravěče, nedochází k jasné expozici postav na začátku nebo v průběhu příběhu. Naopak ve snaze podpořit autenticitu vypravěčova hlasu se mi jeví přirozené, že vypravěči necítí potřebu jasně postavy představovat. To, co je čtenář o postavách schopný rekonstruovat, se dozvídá z jednání těchto postav nebo z kusých popisů a zmínek jejich osobnostních rysů, které nám vypravěč zprostředkovává. Pravidlem, které lze u způsobu těchto popisů vyvodit, je takové, že vypravěč hodnotí jen ty stránky, které se mu momentálně jeví jako důležité pro vývoj vyprávění.

Míra pozornosti věnovaná postavám je v každém díle také různá. Na jedné straně stojí *Strážci občanského dobra*, kde vypravěčka věnuje určitým postavám (z důvodů, kterým jsem dokládal v příslušné analýze) ve srovnání s ostatními díly poměrně velkou pozornost. Na druhé straně je čtenář svědkem v *Umělohmotném třípokoji* toho, jak jsou postavy zbaveny své specifčnosti (nebo lépe řečeno individuálního charakteru) a ta je nahrazena indiferentní příslušností k určité skupině společnosti.

Hned na začátku jsem si vydělil *Stanici Tajgu*, kde je vypravěč nadosobní, ale ani zde nedostávají postavy větší prostor a jsou charakterizovány jen svým jednáním. (Více se o postavách věnuji v příslušné kapitole, nebudu se tedy opakovat.)

Proč nejsou postavy speciálně popisovány a do detailů představeny si vysvětluji několikrát výše zmíněnou snahou po autentičnosti hlasu vypravěče. Ani člověk, když vypráví o nějaké události nebo vykládá své stanovisko, neodbíhá zbytečně k dlouhým popisům, i když ví, že případná neznalost faktů nebo porušení struktury vyprávění by na straně adresáta mohly vést k nepochopení nebo ztížení orientace ve sdělovaném. Je to tak vnímáno jako přirozená součást komunikace.

Stejnou strategii uplatňují vypravěči próz i v zacházení s místy. Jen málokdy se v románech a novelách setkáme s tím, že by prostor (nějaké místo – město, vesnice nebo byt) bylo explicitně popsáno. Pokud tomu tak je, má to své specifické důvody a je to jen v pasážích, kdy vypravěč přímo promlouvá ke čtenáři. Jako příklad mohu uvést opět *Strážce občanského dobra* a *Umělohmotný třípokoj*. Ve *Strážcích* vypravěčka poměrně detailně popisuje strukturu města, ve kterém bydlí a to z toho důvodu, aby demonstrovala odraz změny režimu na změně podoby města. Vypravěčka *Umělohmotného třípokoje* pak věnuje mimořádnou pozornost popisu svého bytu, protože jádro jejího příběhu spočívá v líčení živnosti, kterou provozuje a pro kterou je nutné, aby popsala jednotlivé úkony a prostory, ve kterých je provádí.

Závěrem lze tedy říct, že v dílech Petry Hůlové není existetntům, v podobě vedlejších postav a prostoru, věnována větší pozornost. Pozornost je daleko více věnována samotným událostem a osobnosti vypravěče, jehož role a jazyk bývají velmi často nejdominantnějším prvkem prózy, kterého jakoby často existenty pouze doprovázely.

### 8.3. Vyprávění

Mnohé jsem už zmínil v předchozí části věnované rozdělení tvorby Petry Hůlové, přesto se ještě pokusím o shrnutí základních charakteristik. Zaměřím se na několik aspektů – na druh vypravěče, druh řeči, kterou používá, a tempo vyprávění.

Až na dvě výjimky (*Cirkus Le Mémoires* a *Stanice Tajga*) si autorka vybírá pro svá vyprávění osobního (přímého, personálního) vypravěče. Takového vypravěče, který splývá s jednou z postav fikčního světa a vypráví v první osobě jednotného čísla, v ich-formě. (Velmi často je to i stěžejní hlavní postava celého příběhu, kdy jsou ostatní postavy

odsunuty do pozadí a je jim věnován jen minimální prostor, jako se děje na příklad v díle *Přes matný sklo*.) Tento vypravěč má jednak limitované informace, jednak informace prezentuje jen ze svého hlediska a zaujímá k nim angažovaný postoj, a na tento aspekt výstavby vyprávění klade autorka důraz. Často upřednostňuje hlas vyprávění před srozumitelností a přehledností příběhu. Pro vypravěče není důležité, aby se příběh posouval stále vpřed. Příběh se může zastavit v jednom okamžiku - důležité totiž je, jaký postoj k němu zaujímá vypravěč, jaké jazykové prostředky použije anebo také, v jakém okamžiku příběh zastaví, aby mohl nezávisle na něm rozjímat.

Tímto se dostávám k dalšímu výraznému rysu vypravěčů Petry Hůlové, jímž je sklon k vnitřním monologům. Vypravěči mají potřebu nad něčím se zamýšlet, snažit se v realitě, která je obklopuje, nacházet nějaký předmět nebo prvek, kterým by se zabývali a uvažovali nad ním. K tomuto rysu často přistupuje potřeba tyto myšlenky věnovat někomu druhému, nějakému čtenáři, posluchači – obecně řečeno nějakému recipientovi. Pokud čtenář objeví náznaky adresnosti (o těch jsem se zmiňoval v první části této kapitoly), dochází u něj k napětí v tom smyslu, zda má tedy k románu či novele přistupovat jako k neadresované vnitřní zpovědi nebo jako k adresovanému a tedy stylizovanému vyprávění.

Jiným příkladem je román *Stanice Tajga*, který jsem i v této části vydělil z analýzy hned na začátku. Obšírněji se výstavbě jeho narativu věnuji v příslušné podkapitole, zde bych tedy jenom připomněl, že v případě této prózy se jedná o klasický případ plně informovaného nadosobního vypravěče, který může nahlížet libovolně do myšlenek a pocitů postav a zná minulost i budoucnost příběhu. Volba tohoto, z pohledu geneze autorčiny tvorby, nevšedního druhu vypravěče, je možné vysvětlit důležitost příběhu, který je v tomto díle mnohem dynamičtější a který vystupuje do popředí, kde většinou stojí personální vypravěč, a tak ho „zastiňuje“.

Druhu řeči jsem se věnoval už během obecné charakteristiky vypravěče. Na tomto místě bych se ještě chtěl zmínit o tom, v jakém slovesném čase se vyprávění odehrává. Osobní vypravěč používá k popisu událostí jak *préteritum*, tak *prézens historický*. *Préterita* je využíváno v pasážích popisujících události, které se již odehrály a teď je o nich vyprávěno, (*historický*) *prézens* pak vypravěč používá v situacích, kdy se zabývá svým současným prožíváním, nebo když chce určitou pasáž zdůraznit, vyzdvihnout její důležitost a aktuálnost.

Tempo vyprávění v dílech Petry Hůlové bývá obvykle velmi dynamické. Je to způsobeno silnou rolí vypravěče, který nejen, jak bylo řečeno výše, oprostuje vyprávění od

detailů, které se mu zdají nepodstatné, a tím vyprávění urychluje, ale i stavbou vět.

V příslušných analýzách jsem upozorňoval na častou strukturu syntaxe, jež se skládá ze střídajících se krátkých, jednoduchých vět a naopak enormně dlouhých souvětí. Krátká souvětí působí dojmem strohého vypravěče, který nemá zájem na tom, vytvářet konvenční („standardní“) souvětí, a snaží se vypovědět jen to podstatné co nejrychleji, dlouhá souvětí zase takovým dojmem, jakoby vypravěč *nemohl popadnout dech* a jeho jedinou intencí bylo co nejrychleji vše vypovědět, bez zastavování, bez dlouhého přemýšlení, kde větu přerušit interpunkcí. Spojení obou technik způsobuje výše zmiňovanou dynamičnost celého vyprávění.

Snažil jsem se přiblížit specifika děl Petry Hůlové v oblasti příběhu, jeho složek a vyprávění. Ze samotné syntézy by mělo být zřejmé, že se autorský styl projevuje, jak opakujícími se, obvyklými strategiemi vyprávění, tak jistými specifickostmi, které přispívají k jedinečnosti každého díla. Zbývá ale ještě postihnout, zda a nakolik prošel způsob výstavby děl vývojem.

## 9. Vývoj próz Petry Hůlové

Recenzenti jako Josef Chuchma<sup>76</sup> nebo Kateřina Kadlecová<sup>77</sup> opakovaně poukazovali na to, že se styl Petra Hůlové příliš nemění a že je stále podobný její úspěšné prvotině *Paměť moje babičce*, se kterou jsou její další díla také neustále srovnávána. Její dílo jakoby působilo dojmem jednoho vypravěče, který jen mění témata, své jméno a jména postav.

Na začátek by ale bylo dobré napsat, jak byly chronologicky vydávány jednotlivé romány a novely. Prvotinou Petry Hůlové je tolikrát zmiňovaná *Paměť moje babičce*, vydaná v roce 2002. Po roční přestávce autorka vydala další tři díla, jež dělila vždy roční přestávka: *Přes matný sklo* (2004), *Cirkus Le Mémoires* (2005) a *Umělohmotný třípokoj* (2006). Od tří dalších děl následovalo dvouroční rozmezí: *Stanice Tajga* (2008), *Strážci občanského dobra* (2010) a *Čechy, země zaslíbená* (2012).<sup>78</sup>

Je pravda, že tvorba Petry Hůlové (vyjma nejnovějšího románu *Macocha*, který jsem do své práce nezařadil) vykazuje podobnosti v postupech a výběru témat. Nebudu na tomto místě již tvorbu znovu charakterizovat, tím jsem se zabýval v předešlých kapitolách, vyzvednu však jako dominantní stránky spisovatelčina autorského stylu: hovorový jazyk, ich-formu, metaforický způsob vyjadřování a dominantní vypravěč (především vypravěčka). Tyto prvky se vyskytují v různé míře a skoro v každé z próz a možná právě ony jsou důvodem, proč se lze domnívat, že se styl Petry Hůlové příliš nevyvíjí a nepřichází s ničím novým. Petra Hůlová si skutečně vytvořila svůj způsob epického vyjadřování, který příliš ve svých prózách neobměňuje – od *Paměti moje babičce* po *Čechy, zemi zaslíbenou*. Do své prvotiny Hůlová vtiskla už svůj subjektivní styl, který pak už jen variovala postavami. Pak už nezáleželo na tom, jestli je vypravěčkou anonymní prostitutka nebo ukrajinská emigrantka, práce s vyprávěním a příběhem byly obdobné a jen témata se proměňovala. Jedinou výjimku, odbočení z linie představoval román *Stanice Tajga*, kdy Hůlová změnila způsob vyprávění a zvolila nezaujatý způsob vyprávění. Přesto celý příběh vykazoval podobnosti, které odkazují na autorský styl, a to nejvíce v oblasti výrazových prostředků.

---

<sup>76</sup> Např. *Petra Hůlová druhou knihou vstoupila skoro do téže řeky* (Mladá fronta Dnes, roč. 15, č. 212, 10. 9. 2004, str. C10).

<sup>77</sup> *Konečná, prosíme, vystupte* (Reflex, roč. 19, č. 25, 19. 6. 2008, str. 65) nebo *Plnou parou zpět!* (Reflex, roč. 21, č. 19, 13. 5. 2010, str. 87)

<sup>78</sup> V letošním roce (2014) Petra Hůlová vydala ještě osmý román *Macocha*.

Z bližšího pohledu ale nelze říci, že by jednotlivá díla byla stejná a že by se neustále opakovala. Rozdílnost, která přispívá k jedinečnosti a nezaměnitelnosti každé prózy, je vytvářena především námětem a mentalitou vypravěče. Náměty jsem se zabýval podrobně v jednotlivých kapitolách a srovnával v kapitole následující. Mentalitou vypravěče nazývám osobnost každého vypravěče, kterého Petra Hůlová vytvořila a vtiskla mu určitou charakteristiku ovlivněnou prostředím, ze kterého pochází a ve kterém vypráví. Takže i když je jazyk vyprávění často obdobný (zvláště po jazykově-stratifikační a syntaktické stránce), nezapře v sobě vliv jedinečné osobnosti vypravěče. Nejvýrazněji mohu osobnost vypravěče demonstrovat ve výrazných typech svérázné vypravěčky-prostitutky v *Umělohmotném třípokoji* a v dětsky naivní vypravěčce *Strážců občanského dobra*. Nelze dost dobře tvrdit, že by vypravěč v těchto prózách byl identický – výrazně ho ovlivňuje téma a charakter osobnosti vypravěče, o němž si autorka musela předem vytvořit představu a jehož podobu dále utváří.

Jak je vidět, autorský styl Petry Hůlové se příliš nevyvíjí, i když prvky, které z próz dělá unikátní díla a kterými je tento jednotný styl na různých místech porušován lze v každé z nich objevit. Podobně tomu je tak ve stylech různých autorů. Výraznou podobnost stylu této autorky si pak ale vykládám dominantní rolí vypravěče, o jehož podobě má spisovatelka konkrétní představu a evidentně ji nechce měnit, neboť se jí zdá nosná pro potřeby vyprávění, potřeby sdělování konkrétního příběhu, který chce čtenáři sdělit.

## Závěr

V předchozích kapitolách jsem se snažil postihnout jedinečnost a specifčnost autorského stylu Petry Hůlové a na základě komparace jednotlivých děl vyvodit určité jeho podobnosti nebo naopak odlišnosti. Snažil jsem se zodpovědět, v čem je dílo Petry Hůlové jiné a zda se vyvíjí nebo si autorka v určitém okamžiku své tvorby vytvořila svůj osobitý styl vyprávění.

Závěry mé práce jsou dostatečně shrnuty v předchozích dvou kapitolách, přesto bych na tomto místě vyzdvihl vypravěčský talent, který Petra Hůlová ve svých dílech variuje. Její vypravěči jsou si v mnoha aspektech podobní, přesto ve vyprávění každého z nich nalézáme originální a nevšední jazyk. Toto vypravěčské umění je ještě podpořeno výběrem témat, jejichž pestrost není omezována a zahrnuje jak různé oblasti mezilidských vztahů, tak i různá exotická prostředí, kam jsou příběhy zasazovány.

Zdá se mi ale důležité zmínit, že respektuji subjektivní umělecké pojetí, které autorka svým dílům vtiskla, a zastávám názor, že umělecké dílo nelze plně zanalyzovat, rozebrat a rozřadit do určitých kategorií. Co však jde, je pokusit se najít možnost, jak ho lze interpretovat (lépe řečeno navrhnout způsob interpretace), třeba ho i porovnat s tvorbou jiných literárních umělců a vyvodit obecné závěry. Že zde na několika místech zmiňuji, že se styl Petry Hůlové dále příliš nevyvíjí, by proto nemělo vyznít tak, že autorka ustrnula v jedné formě, ale naopak že svým pozoruhodným stylem vytváří a popisuje fikční světy, které jsou ve výsledku vždy jedinečné. Doufám, že se mi v práci podařilo tento cíl splnit.



## Použitá literatura

### I. Primární literatura

- Petra Hůlová: *Cirkus Le Mémoires*; Torst, Praha 2005  
Petr Hůlová: *Čechy, země zaslíbená*; Torst, Praha 2012  
Petra Hůlová: *Paměť mojí babičce*; Torst, Praha 2002  
Petra Hůlová: *Přes matný sklo*; Torst, Praha 2004  
Petra Hůlová: *Stanice Tajga*; Torst, Praha 2008  
Petra Hůlová: *Strážci občanského dobra*; Torst, Praha 2010  
Petr Hůlová: *Umělohmotný třípokoj*; Torst, Praha 2006

### II. Sekundární literatura

#### Díla

- Seymour Chatman: *Příběh a diskurs*; Host, Brno 2008  
Josef Peterka: *Teorie literatury pro učitele*; Mercury Music & Entertainment, s.r.o., Jíloviště 2007  
Eduard Petrů: *Úvod do studia literární vědy*; Rubico, Olomouc 2000

#### Články z periodik

- Ivan Adamovič: *Hůlové pohled přes matný sklo*; Hospodářské noviny, č. 181, 15. 9. 2004  
Petr Fischer: *Strážci občanského dobra*; Hospodářské noviny, roč. 54, č. 87, 5. 5. 2010  
Irena Hejdová: *Sci-fi z Česka*; Týden, roč. 19, 2010  
Josef Chuchma: *Petra Hůlová: obrovský talent a řada nástrah*, Mladá fronta Dnes, roč. 13, č. 241, 16. 10. 2002

- Josef Chuchma: *Petra Hůlová – Přes matný sklo*, Mladá fronta, 10. 9. 2004  
([http://knihy.kvalitne.cz/recenze/hulova\\_sklo.html](http://knihy.kvalitne.cz/recenze/hulova_sklo.html))
- Josef Chuchma: *Petra Hůlová druhou knihou vstoupila skoro do téže řeky*; Mladá fronta Dnes, roč. 15, č. 212, 10. 9. 2004
- Kateřina Kadlecová: *Konečná, prosíme, vystupte*; Reflex, roč. 19, č. 25, 19. 6. 2008
- Kateřina Kadlecová: *Plnou parou zpět!*; Reflex, roč. 21, č. 19, 13. 5. 2010
- Kateřina Kirkosová: *Dlouhá jízda po transsibiřské magistrále*; Host, roč. 24, č. 8, 10. 10. 2008
- Markéta Kittlová: *Petra Hůlová: Čechy, země zaslíbená*; literatura, 8. 10. 2012  
(<http://www.iliteratura.cz/Clanek/30623/hulova-petra-cechy-zeme-zaslibena>)
- Jana Matějková: *Vzpoura – ne pornografie*; Tvar, roč. 18, č. 11, 31. 5. 2006
- Radim Kopáč: *Sibiřská tajga přes matný sklo: Petra Hůlová vydala svoji pátou prózu*; Právo, roč. 18, č. 130 (4. 6. 2008)
- Veronika Košnarová: *Sibiřský příběh*; Tvar, číslo 11, 29. 5. 2008
- Marta Ljubková: *O zručnosti a ambicích*; Souvislosti, roč. 21, č. 3, 2010
- Marta Ljubková: *Rozpohybování cest*; Souvislosti, roč. 19, č. 2, 2008
- Jiří Peňás: *Květ mongolské stepi*, Týden, roč. 9, č. 41, 7. 10. 2002
- Jiří Peňás: *Slečna de Sade v digi-světě: Nad poslední knihou slečny Hůlové Umělohmotný třípokoj*, Týden, roč. 13, č. 47, 20. 11. 2006
- Štěpánka Pešková, LitEnky, č. 2/12, ročník 2004/2005  
(<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-705>.)
- Milan Souček: *Jak je to vlastně s muži a ženami*, Literární noviny, roč. 3, č. 3 (23), 18. 1. 2007
- Tereza Žáčková: *Hůlová, Petra: Cirkus Les Mémoires*, literatura.cz  
(<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18247/hulova-petra-cirkus-les-memoires>)

## Resumé

V této diplomové práci jsem se zaměřil na literární tvorbu spisovatelky Petry Hůlové. Její díla jsem zanalyzoval, při čemž jsem kladl důraz na výstavbu fikčního světa a postav, dále na styl vyprávění a práci s časem. V závěrečných kapitolách jsem na základě zanalyzovaných textů provedl jejich komparaci a snažil jsem se uvést jejich podobnosti a odlišnosti. Na úplném konci jsem se zabýval otázkou, zda se styl Petry Hůlové vyvíjí. Metodologicky jsem vycházel z naratologické práce S. Chatmana, J. Peterky a z typologií postav a způsobů jejich charakterizace, výstavby a funkce, tedy jsem pracoval s metodami, s nimiž jsem se seznámil v rámci úvodu do literární teorie a v interpretačních seminářích.

In this dissertation I directed my attention to literary creation of the writer Petra Hůlová. I analyzed her books directing my attention to building-up of the fictitious world and the characters, than to the style of narration and the work with literary time. In the last chapters I made a comparison on the basis of analyzed works and tried to show their similitudes and diversities. At the very end I addressed the issue of the question of Petra Hůlová's style development. I used S. Chatman's and J. Peterka's naratologic works and typology of characters with their building-up and methods, which I became acquainted in class of introduction to the literary theory and interpretative seminars.

## **Klíčová slova**

Analýzy díla

Existenty

Fikční svět

Jazyk próz

Komparace

Narativ

Petra Hůlová

Postava

Styl próz

Vypravěč

Vývoj próz

## Přílohy

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta  
M.D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce  
Evidenční list**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				